دراسات

فى الشعر والقصة

تناول نقدى بالعرض والتشخيص والتقييم والمعاصرة للنتاج الإبداعى بعُمان

الدكتور
عبد الحكيم العبد

نشرة 2007م -1428هـ

تقدمة

قال الكاتب شاعرا ذات مرة:

الحُبُّ ما نضَحَ الكلامُ بهِ
قد فاح آذرُ عَبْقِه مِسْكا
وأجلُّ حُبِّ المرءِ ما أبْكى[1]

◘ والكتاب المقدَّم له بهذه الشطرات هو كما فصَّل عنوانه" :"تناولٌ نقديٌّ بالعرض والتشخيص والتقييم والمعاصرة للنتاج الإبداعى بعُمان "..فترةً تعلُّق للباحث بحُلمه العربى الإنسانى :سعيدا وشقيا، فى النصف الأخير لثمانينات القرن العشرين.

◘ فـى هـذا المُنـاخ (وإن شئت المَنـاخ علـى الأصـل الـذى تنكبـه المُعجَميـون) عملـتُ وأنتجـتُ عـددا مـن الدراسـات الرسـمية وغيـر الرسـمية: تربيـة وترجمـة وفكـراً سياسـيا ؛ كمـا أفسـحت لـى كـل مـن صـحيفتى عمـان والـوطن ومجلـة الأضـواء وغيرهـا حيـزا فسيحا للنشـر فنشرْتُ عديداً من المقالات الثقافية العامـة والنقدية التخصصية: تنظيـرا وتطبيقا، أو تحليلا وتقييما ؛منها ما وجد طريقه إلى: كتابى المسمى الآن "ثـالوث القيمـة فـى المسـرح والفنـون"، حيـث عـرض تنـاولى للأساطير(الميثولوجيا) أبحاثا وجهودا لكل من: سالم بن محمد الغيلانـي- على محسن آل حفيظ- عيسي بن حمد الطائي[٢] .

---

[1] عبد الحكيم العبد/ ديوان هجرة الحب، ٢٠٠٠ه ، قصيدة "تحب ألِنا"، ـ ص ٥٥
+ نفسه على: www.kotobarabia.com
[2] عبد الحكيم العبد/-اللغة العربية بين المدارسة والممارسة، مركز اللغات، أكاديمية الفنون، الورقة الثانية(- فئة ما زعم أنه من "باب ما استغنى عنه بغيره" ؛ رغم بنائه عليه فى بابه وفى بعض المشتق، ص ١٧
+- الاستعمالات المفوضية / غير المعقولة، ص ٦
- وفيمن تناولت بعض جهودهم فى كتاب آخر انظر :
- عبد الحكيم العبد/ ثالوث القيمة فى المسرح والفنون(ص٩٤- ٩٧) (القسم : ثانيا : في عمان بالخليج من الأستشراق إلي الإعلام الثقافي) www.kotobarabia.com
- والكتاب فى إيداع ١٩٩٩م تحت عنوان "دراسات وشجون فى **المسرح والفنون**"

◘ وحقا أحببتُ كثيرين ، لكنى أظن أنه ليس ذلك الحب الأعمى تماما؛ لكن ضاق الوقت عن أن أكتب فى البعض: - الرشيد- السعدى البحيانى- وآخرين.

◘ أما من وَسِعَهم وقتى وجهدى المتواضع من الشعراء والقاصين فى الكتاب الذى بين اليدين الآن، فعدد طيب من الباقة العُمانية الأدبية وهم :الشيخ عبد الله بن على الخليلى -المهندس الشاعر سعيد الصقلاوى - الإعلامى القاص صادق عبدوانى -الإدارى الروائى سعود المظفر.

◘ وهاأنا أخرج ما كتبته فيهم صحافة من قبل كتابا هذه المرة : محدَّثا بتنقيحات وإضافات تصل إلى حد تصويب أحكام سابقة أو تخيف منها - كشفٍ عن خلفيات ثقافية لغوية وأدبية - وربط ببعض أبحاث جدت لى بعد زمن النشر الإعلامى الأول .

هكذا يخرج هذا الكتاب -إن شاء الله- فى بابين وأربعة فصول:

الباب الأول

دراسات فى الشعر (الخليلى والصقلاوى)

الباب الثانى

فى القصة والرواية (عبدوانى والمظفر)

وبالله التوفيق

د .عبد الحكيم العبد

الباب الأول

فى الشعر بعُمان

الخليلى والصقلاوى

الفصل الأول

نظرات فى شاعرية الخليلى

الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى(قصيدة الزوراء)
قصيدة الورقاء
المرأة فى شعر الشيخ عبد الله بن على الخليلى
قصائد الخليلى وقضية الوَحْدة فى الشعر العربى
النقد والنقاد بين يدى الخليلى بعمان
رِثاء القيم الغاربة فى مقصورة يا سارى البرق

1

الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى[٣]

قصيدة الزوراء

(مدخل من النقد البيانى والفلسفى)

عناصر المقال:

- من اصطلاحى فى نقد النص
- القصيدة فى جملتها مزاج من ستة رؤى
- من الغزل إلى التصوف:معراج شعرى من الذاتية إلى الكونية
- الغزل أول درجات السلم ثلاث مقامات(تمنع داع- - غزو- تفاعل)
- عند درجة المعراج الثانية: الحب تصوف وله ثلاث مقامات(مقام الدعاء- مقام الفن للفن- مقام المناجاة)

---

[3] نشرت بصحيفة عُمان، العدد ١٩٧٧- ١٦/ ١٠/ ١٩٨٦م

- **مقام انعطاف قومى من عل أو من مهبطه إلى الأرض(التفات إلى الواقع العربى)**
- **التجريد بالألفاظ الرموز عند البيانيين**
- **تصحيفات وأخطاء دقاق**

١- أ- من اصطلاحى فى نقد قصيدة (الزوراء):

- رؤى ومراء
- معراج ودرجات ومراق
- مقام أو مقامات وهى مواقف قد تتعدد لدى كل درجة على حدة، أو المعراج الصاعد العائد فى ذات الشاعر

ب- رموز فنية(رموز التجريد الفنى التشخيصى للمعانى المجردة والمشاعر الباطنة)

- الالتفات: من أسلوب من أسلوب إلى أسلوب فى الكلام
-الزوراء: رمز ...النسوى والتمنع الداعى
- عفراء: رمز للرغائب الآدمية الأرضية القريبة
-ليلى: رمز لشقوة الرجال فى حب النساء
- الورقاء(الأدماء): حمامة فى لون أبيض أسود
ash color رمزللروحح حلت حلت بالجسد
جهاز/ مرقب كونى يتصوره الشاعر الفيلسوف وقد تجسد منه بإزاء العالم والأفلاك.

٢- **القصيدة فى جملتها:** تكوين فنى خاص هو مزاج من الغزل والتصوف أو الغزل التصوفى والتأمل الفلسفى والفخر بالبيان والرثاء أو البكاء القومى والدعوة أو الوعظ الدَّيِّن الرقيق المقتصد.

٣- فهى مجموعة رؤى ذاتية أو معراج روحى شعرى حاول ؟أن يرتفع فيه الشاعر من ذاتيته المتعلقة بالحياة المتعرضة للحب والآخذة منه بسبب [illegible] إلى ما ألمحنا إليه من مراق بدأت ذاتية أرضية ثم تسامت فكانت ذاتية جمعية(قومية) وكونية دينة.

٤- قال الشيخ عند أولى درجات السلّم:

جاذبتنى نِياطَها الزوراءُ	ودعتنى إلى الهوى عفراء
وغزتنى ليلى بقامتها السمـ	ـر اء والحب صَعْدَةٌ سمراء
ورمتنى بنظرة تبعث الدف	ءَ فأومأتُ والهوى إيماءُ
واستباحت عقيرتى ويراعى	فتفاعلتُ والغرامُ كِفاءُ

ولا عبرة بأن استدعى الشكل الموروث للقصيدة إلى ذهننا لأول وهلة قصيدة :

آذنتنا ببينها أسماءُ	رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ[4]

وأن اصطنعت القصيدة الخليلية لنفسها عمودا قريبا من عمود الشعر العربى، يبدأ بالغزل-وهو وجْدان ذاتى- ويتصاعد إلى نحو من الحديث القومى أو الوجدان الجمعى، كما فى معلقة لبيد مثلا؛ فالشكل والعمود لا يحجران على الشاعر فى التصرف بهما وفيهما على النحو المخصوص الأليق بالشاعر والمبرز لذاتيته والمترجم عن شواغل عصره؛ وكذلك كان الأمر مع الشيخ الخليلى إلى حد كبير.

والغزل وحده فى أول قصيدة الشيخ الخليلى ثلاث مقامات:

- أولها هو هذا التردد بين صفات شتى فى المحبوبة تنضح بها

---

[4] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزنى/ شرح المعلقات السبع، مطلع معلقة الحارث بن حلزة، ط دار البيان ومؤسسة الزين، بيروت، لبنان، ص ٢١٦

المسميات الثلاثة للحبيبة فى المقطع الأول السابق إيراده.

- فاسم الحبيبة فى البينن الأول 'الزوراء' أى البارزة الصدر(الناهدة) أو المائلة بجنبها عنه(المتعالية أو المتدللة) وهو ندلل أو تباعد بشد الشاعر إليه وقد يقطع نياط (روابط) التعلق بينه وبينها.

- وفى الشطر الثانى من البيت الأول-حيث دعا الشاعر حبيبته ' عفراء' أوحى لنا الشاعر بآدمية هذه المعشوقة أو بآدمية الشاعر أ؟يضا وبأرضية الدوافع الطبيعية المحركة لهذا الحب، كما أوحى لنا الشاعر فى الاسم نفسه بحذر الشاعر مما تدعوه إليه هذه الزوراء العفراء أو المتمنعة الراغبة.

- ثم إن الحبيبة فى الوقت نفسه طويلة الشعر كثته، تلمس أطراف شعرها التراب(عفراء)، بيضاء من غير سوء، سمراء مشربة بحمرة.

- وفى البيت الثانى يبدو مقام ثان –حيث تهاوت حصون المقاومة لدى الشاعر فيعترف بأن المعشوقة قد أوهت صموده: غزت كيانه كله بسلاح لا طاقة له بتحديه وهو سلاح تكوينها: قامة ولونا. ولون البشرة فى هذه القامة أسمر فى لون الصَّعْدة(الرمح) السمراء؛ ولذا دعاها ليلى أيضا.

- وليس يكن الشاعر لهذا الغزو العاطفى عَداءً أو ضغنا لأن غزو المحبوبة لروحه لم يجعله نُهْبَة لما توجس منه من ليل قارس حالك طويل؛ فقد أسعفته نظرتها المدفئة إذ رمته المحبوبة بها فى نفس الوقت(البيت الثالث). ألم يكن الحب بينهما تجاذبا يتراوح بين الشد وا؟لإرخاء فى أول بيت؟ وهاهى تسعفه بالدفء بعين نظرتها القاتلة؛ ولذا أعلن الشاعر ترحيبه بهذا الحب بلغة الإيماء: اللغة المعروفة فى الحب، وإذا هى على الفور تستبيح صوت الشاعر العالى وقلمه أيضا، وهو يتجاوب معها فى قرارة نفسه، كما يقضى الحب المتكافئ.

- ومن لغة الإيماء والتفاعل الصامتة- تطور الحوار بين العاشقين إلى حديث متلعثم ولكنه شاف عن ذكاء. ولم يعسر على الشاعر أن يتبين

سر هذه المحبوبة، تجذب بازورارها وتغزو بقامتها ولونها وتستبيح كينونة شاعرها، ثم هى فى الوقت نفسه أعجز من أن تبين فى الحديث. ولما كان شاعرنا هو أيضا رب خلط وتلعثم مثل محبوبته فقد بحث عن لغة للتعبير عنها منها. ولقد راى فى تقاسيم محياها سطور بيان مفصح وفيضا من النعم جعله لا يملك إلا أن يذيع فى الناس سره فى شعره وينشره كما نشرته المحبوبة فى هواها مع ضفائرها السوداء:

خلطت فى الحديث لما رأتنى	رب خلط يشف عنه ذكاء
فتبينت سرها ومن اللحـ	ـن لذى اللب فطنة وارتياءُ
وقرأتُ السطور وهى تقاسيـ	ـمُ محيا فاضت به الآلاء
ونشرت الأشعار إذ نشرتنى	فى هواها ضفائر سوداء

- وإننا لنقرأ لدى هذا المقام الثانى من مقامات هذه المرقاة من معراج الشيخ الخليلى لعثمات ذلك الحب الذاتى وتقاسيم وجه الحبيب الباعث على هذا التلعثم ، واستيحاء للفهم المبين من خلال هاتيك اللعثمات واستشعارا للتوقيع الشعرى فى هذه التقاسيم كما نقرأ ما أدى إليه ذلك الحب من انتشار أدبى أو ذيوع صيت الأديب بما استخفه وطوح به من تدله بهذه الحبيبة أو بصفاتها الاسمية الغنية عنده.
- وما يطالعه القارئ من هذه المعانى التى ظاهرها الغزل فى ثمانية الأبيات الأولى لهذه القصيدة إنما هو عملية نفسية أو وصلة التسخين الأولى التى تنمو بها عملية الخلق الفنى فى وجدان الشاعر وتحاول أن تتصاعد فى دورانها مقاما على إثر مقام؛ بل مرقاة إثر مرقاة.

٥- والمقام الثالث للحب عن الخليلى مقام تصوف. ويبدو أنه يبدأ من درجة ثانية أو أعلى من درجات السلم. وعندها يحذر الشاعر أن يقع فى مذهب 'وحدة الوجود] الذى يؤمن بامتزاج الروح(اتحادها)

بالطبيعة.
وفى هذا المقام تتحول رموز الغزل إلى إشارات لفلسفة شرقية فى الروح مبرأة من ملق الشعراء كما يتحول الشعر إلى مناجاة للأفلاك ويتحول الشاعر نفسه إلى 'مرقب' (مرصد) تفوق طاقته طاقة الشاعر نفسه؛ إذ يتسع لرصد الكون كله ولمعرفة سر هذه المحبوبة المتلونة الأسماء.

من هذا المرصد نكتشف أن 'عفراء' المحبوبة هى جسدية الشاعر التى تقبع فى خبائها روحه، وكأن روح الخليلى هى حمامة حكماء الهند التى تسعى جاهدة للتحرر من شبكة الجسد وأوضار المادة، كما أوضحنا فى مقال سابق [5].

وهكذا نعلم أن ما بدا غزلا فى أول القصيدة ليس غزلا بالمعنى المعروف من مدح مفاتن المعشوق، لأن شاعرنا نفسه لا يحسن فن المديح على إطلاقه كما أنه لا يحسن الهجاء، ولو حاول الشاعر شيئا من ذلك لكبا به مهره وعابه الشعراء، وليس للمديح عند الشاعر إلا معنى واحد هو 'الدعاء'.

فما هو الدافع الذى يدفع شاعرنا إلى الشدو إذن؟
إنه دافع الفن وحسب، أو هو دافع الفن لذاته بطابعه عند شعراء البيان الذين لا تنفصم عندهم النزعة الفنية عن نزعة التفلسف والثيمة.

وشاعرنا يطرب لترديده الشعر ويجد من ذلك الشعر سكرا يسكر كخمر بابل المضروب بها المثل فى الشعر، ويناجى به العوالم والأفلاك، وتلك

[5] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمان، العدد ١٩٦٣- ٢/ ١٠/ ١٩٨٦، ص ١٢

الحمامة 'الورقاء' التى ألمحنا إلى معناها الفلسفى عنده وعند حكماء الهند القدامى: (ورقاء ذات تدلل وتمنع) كما فى بعض الأفكار الفلسفية الصوفية الإسلامية أيضا. يرقب الكون، جهاز الرصد المقتدر المركب فى طبيعته:

إيه عفراء فى خبائك روحى	أى روح يضيق عنها الخباء
أنا لا أحسن المديح بشعرى	ومديحى لمن أراد دعاء
ولو انى حاولته لكبا بى	فيه مهرى وعابنى الشعراء
غير أنى أشدو به بابليا	لا مديح يضغى به أو هجاء
وأناجى به العوالم والأفـ	ـلاك وحدى وحولى الورقاء
وكأنى والكون حولى جهاز	فيه ما شئته وما لا أشاء

٦- ولا يستبين لنا فى مقام حديث الخليلى إلى قومه العرب ذاكرا جراحهم وداعيا لهم إلى التقوى: هل خاطبهم من عل أم قد عاد أدراجه حت أخذ يعطيهم من رأيه ونصحه إياهم.

- وبعد رحلة الشاعر الغزلية الصوفية التى أعياه فيها الشعر وأثقلت عليه فيها الرؤى والقسامات عطف على قومه وهم نحن ليقول لنا فى التفات بديع بديعى: إما من مرصده فى الأعالى أو بعد نزوله ودون أن ينافقنا:

ياقومى عجبت من ثمر الشعـ	ـر كزهلر الدفلى ولا إيتاء
....	....
ياقومى والله يحفظ قومى	فيم هذا الخلاف الضوضاء؟!

ولم ينس 'فلسطين' و'صبرا' و'شتيلا' وأن يذكر بالمعالى القديمة إلى أن رمينا بطينة الغرق القاتل فرعون....... خاتما بقوله:

فاتقوا الله واعلموا أن تقوى الـ	لـ' ـه للناس جنة واحتماء.

٧- وتبقى لنا في هذه الدراسة وقفة على لفظ ' جهاز' غير المألوف لدى الكثيرين في التعبير الشعرى.

لقد قلنا إن بعض الألفاظ فى مثل هذا الشعر البيانى رموز ذات أبعاد فلسفية لابد من الإحاطة بها أولا قبل الاجتراء على الحكم عليها. وقد أوضحنا المرموز إليه فى 'الحمامة المطوقة' أو(الورقاء) و فى (عفراء) و(ليلى) ونحوها فى هذه القصيدة، كما أوضحنا المرموز إليه فى (همَّام) و(حارث) و (عيسى) ونحوها فى مقامات الحريرى والمويلحى والبروانى من قبل [6].

كما أن لصديقى الأستاذ الدكتور محمد بدرى عبد الجليل ولى أيضا بيانا آخر لدلالات الأسماء وقيمها الإعجازية فى أسماء الأنبياء عليهم السلام وفى أسماء السور والحروف الاسمية المقطعة فى بعض السور القرآنية؛ فضلا عن أنه من المشهود له تبنى سلطنة عمان لدراسة مجددة فى الأسماء العربية ... فما القيمة الفنية أو ما وجه الملاءمة الشعرية فى لفظ (جهاز) فى قصيدة الشيخ الخليلى؟ [7]

يجيب على هذا السؤال شيخ سابق من شيوخ البيان لا يجهله أحد هو المرحوم مصطفى صادق الرافعى، والناقد الغربى الإنجليزى إ. آ.

[6] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمانك العددان: ١٧٤٣، ١٧٥٠، فى ٢/٢٣ و ٢/ ٣/ ١٩٨٦م

[7] محمد بدرى عبد الجليل/ براعة الاستهلال فى فواتح القصائد والسور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع اسكندرية 1980

- عبد الحكيم العبد/ فى محاولات تقديم القرآن الكريم وترجمته: عرض وتقييم وتقويم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م

- و موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية، سلطنة عمان

ريتشاردز ، ذلك أن الرافعى اعتبر رأس الأديب النابغة(كرة دماغه) مرصدا كما اعتبرها الخليلى مرصدا بلإزاء الكواكب والكون فى جملته.

ولقد رأى الرافعى لهذه الرأس حساسية كافية تمكنه من استلهام أو استيحاء ما فى الكون من حسن وبهاء وزينة كما فى النظرة الفيثاغورثية القديمة، ولكنها٠الرأس) فى الوقت نفسه جِمَّعُ جهاز إنسانى هو الجهاز العصبى للإنسان. وهذا هو الموازن المادى الحديث لفكرة ريتشاردز عن دور الجهاز العصبى فى الإبداع أيضا. [٨]

وما ؟أراده الخليلى من هذا اللفظ (جهازا) ومثله لفظ (وضعى) فى البيت ١٧ فى وصف حاله بإزاء الكون يسيغه من نظر إليه هذا المنظور النقدى الفلسفى؛ عندئذ يستطيع القارئ المثقف بهذه الثقافة العالية أن يرى ما يراه الأديب النابغة بجهازه العصبى أو بالأحرى بشعوره المنبعث من الجانب الميتافيزيقى فى أعصاب دماغه التى توجهه كما توجه الطيور فى رحلاتها بغير علم، ويجعله يستشعر عن بعد ويبصر المغيبات بصر الهدهد بالماء فى أعماق الصحراء.، كما يرى أصحاب المذهب الانطباعى أيضا. [٩]

٨- يبقى أن ألم بما ظهر فى طبعة نص قصيدة الزوراء بصحيفة عمان فى ٩/ ٩/ ١٩٨٦م، مما أرجح أنه تصحيح طباعى بسبب ارتفاع مستوى النص من جهة وحداثية ثقافة المحررين من جهة أخرى، كما

---

[8] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية ١٩٨٥م، ص ٤٥٦، ٤٥٧

[9] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية ١٩٨٥م، ص ٤٥

ألم فى نفس الوقت بعدد محدود من الأخطاء تؤخذ على النص:

قال الشاعر:

....	ومديحى لمن أود دعاء (بيت ١٠)
....	....
غير أنى أشدو به بابليا	لا مديح يضغى به أو هجاء (بيت ١٢)

فصل الشاعر بين "ومديحى" وبين "لا مديح" ببيت كامل وشطر بيت. والسياق يقتضى عطف ٠لا مديح) على ٠بابليا) المنصوبة، فيكون حقها النصب، هى و (هجاء) ، ولكن ضرورة الرفع فى القافية أجبرت الشاعر على هذا ، وهو تكلف نسبى فحسب.
وقال:

قد تطول الحياة بالمرء لكن	هل يطول الشبابَ منه الرداءُ؟ (بيت ١٨)

فإذا لم يكن ثمة تصحيف فى لفظ (يطول) التى نرجح أنها (يطيل) فإن الإحالة واحة فى الشطر الثانى من البيت. وعلى الأصح يكون المعنى أن الحياة قد تطول بإنسان ولكن رداءها الذى لا يرتديه الإنسان لا يطيل شبابه، ويكون النفى للاستبعاد مفهوما من السؤال فى هذا السياق بـ ٠ هل) ، وكان يحسن أيضا وضع علامة الترقيم المناسبة وهى علامة الاستفهام كما فعلنا.

وقال:

أروى ما ينتابنى أم مراء	أم خفايا يتيه فيها الخفاء(بيت ٢٢)
شق جنح الدجى كما فلق الفجـ	ـر وخاض الصلاة وهى دعاء (بيت٢٣)

واجتلانى عليه ومضة نور	وحدانى ونفثتى لألاء (بيت ٢٤)

والصلة بين البيت الثانى فى الشاهد وبين الأول يسر تبينها: فما هو فاعل الفعل (شق)؟، ومن هو الذى خاض الصلاة وهى دعاء؟

إذا لم يكن ثمة حذف فى القصيدة فإن الفاعل للفعلين (شق) وخاض) يكون عائدا على (مراء) ويكون المعنى الظاهر أن المراء الذى يحتمل أنه ينتاب الشاعر شق عليه جنح الدجى كما يفلق الفجر الدجى، ولا نزيد فالمعنى غير مستقيم، والتصقر نفسه(الخيال) ممزق ، ولا أظن أن قول الشاعر فى البيت ١٦ بأنه رأى الحياة تسبح وهى أشلاء(قطع ممزقة) يصلح تبريرا لما نحن فيه فى الأبيات(٢٢، ٢٣، ٢٤).

المصادر والمراجع (مقال: الغزل والتصوف...)

- **الشيخ عبد الله بن على الخليلى:**

-قصيدة الزوراء، صحيفة عمان فى ٩/ ١٠/ ١٩٨٦م، ص ١٢

د. عبد الحكيم العبد:

- القيم التعليمية الفنية المتقنة فى المقامات العربية(١)- صحيفة عمان، العدد ١٧٤٣، فى ٢٣/ ٢/ ١٩٨٦م، ص ٧، ١٣
- القيم التعليمية الفنية المتقنة فى المقامات العربية(٢)- صحيفة عمان، العدد ١٧٥٠، فى ٢/ ٣/ ١٩٨٦م، ص ٧
- القيم التعليمية الفنية المتقنة فى المقامات العربية(٣)- صحيفة عمان، العدد ١٧٦٤، فى ١٦/ ٣/ ١٩٨٦م، ص٧
- الجمال عند أحمد حسن الزيات: فلسفة بلاغية فى الطبيعة والفنون(١) ، العدد ١٧٦٨ فى ٢٠/ ٣/ ١٩٨٦م، ص١٢
- الجمال عند أحمد حسن الزيات: فلسفة بلاغية فى الطبيعة والفنون(٢) ، العدد ١٧٧٥ فى ٢٧/ ٣/ ١٩٨٦م، ص ١٢
- الجمال عند أحمد حسن الزيات: فلسفة بلاغية فى الطبيعة والفنون(٣) ، العدد ١٨٢٤ فى ١٥/ ٥/ ١٩٨٦م، ص١٢
- محمول الصدق النفسى والتاريخى فى الأدب البيانى عند الرافعى ، العدد ١٩٤٩ فى ١٨/ ٩/

١٩٨٦م، ص ١٢

- الأدب البيانى العربى: كليلة ودمنة- الصاهل والشاحج-، العدد ١٩٦٣ فى ٢/ ١٠/ ١٩٨٦م، ص ١٢

- الغزل والتصوف فى شعر الخليلى [illegible]. العدد ١٩٧٧ فى [illegible] ١٩٨٦ ص ١٢

- تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين- دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م

The Opening Letters in The Holly Qur'an, Dnbatta, Nigeria 1978, 1980

فى محاولات تقديم القرآن وترجمته فى العصر الحديث، نشرتان محدودتان، سوكتو، نيجيريا ١٩٨٢، والإسكندرية ١٩٨٥م

- طور وطبع بعنوان: فى محاولات تقديم القرآن الكريم وترجمته: عرض وتقييم وتقويم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م

***د. محمد بدرى عبد الجليل/**

- براعة الاستهلال فى فواتح القصائد والسور، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٨٠م.

11

قصيدة الورقاء للشيخ عبد الله بن على الخليلى[10]

١- الورقاء قصيدة قصصية جديدة للشيخ عبد الله بن على الخليلى. والقصيدة شأنها شأن إبداعات الخليلى البيانية ذات المستوى، تسمو عن أن تكون مجرد نظم للمعانى الفقهية أو العلمية، وتدخل فى مجال الفن إلى مدى أبعد مما تدخل فيه منظومات الخرافة والقصص التى أديرت على ألسن الحيوانات والطيور من قبل، وإن احتيج فى دراستها إلى مراجعة ما للمعاجم اللغوية وإلى استحضار خلفيات تراثية قد لا تكون فى متناول عامة المثقفين اليوم للأسف الشديد، فضلا عما ينفرد به الشاعر من استخدامات لغوية قد لا يوجد لها سند مباشر من مستعمل الكلام العربى والمعجمى، ولا يجوز رفضها فى الوقت نفسه لاتساع

---

[10] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمان ، العدد ٢٣٢٨، فى ١/ ١٠/ ١٩٨٧م

مجال المجاز اللغوى لها عند التوسع، كما فى استخدامه لفظ 'الورقاء' صفة بمعنى البيضاء أو النقية للحمامة، واللفظ فى المعاجم يعنى: الأدماء أو السمراء. وكما فى تصرفه فى المثل ' جاوز الحزام الطُّبيين" على نحو ما سنستشهد به من نص تعبير الشاعر فيما بعد.

٢- تتكون القصيدة من أربعة أقسام رئيسة مرتبطة بخيط قصصى درامى واضح:
القسم الأول: يصور هبوط الورقاء وهى حمامة بين جماعة الحمام، وطرب الجماعة ذكرانا وإناثا لها، وتطلعهم لسماع شكوى بدت الورقاء وكأنها تريد عرضها.

القسم الثانى: يصور شكاتها من ارتكاب زوجها الإثم مع أنثى أقل منها قيمة وشأنا، وطلبها التطليق منه ومحاولاته إنكار الاتهام والتظاهر بالنسك والإخلاص لزوجه.

القسم الثالث: حضور الجميع بعد صلاة العصر للحكم فى القضية. وفى هذا القسم ينجح الخليلى فى إسباغ اللون الدرامى المؤثر على هذه المحاكمة التى تمت بطريق الملاعنة حسب الشرع.

القسم الرابع: وفيه المفاجأة وذروة التأثير، يصور انصراف الورقاء وطليقها –ولا أمل لهما فى الرجعة- وهما يصارعان حنينا لا سبيل إلى إسكانه وحبا عذريا قاتلا أخذ يعتلج فيهما ويسقيهما الموت مع كل لاعجة من لواعج هذا الحب اليائس الحزين.
-وفى آخر هذا القسم الخاتم يُشيِّع الشاعر بطليه بسلام صوفى رقيق، زفه لهما من ريح حبهما الطاهر الشهيد الجديد هذا، وقد توج بذلك رمزه البليغ إلى ذلك الحب الدرامى الذى صنعه القضاء والشرع بالورقاء

رمز السلام والحب فى حدس الشاعر، وخدم به قيم العفة والولاء بين الأزواج.

٢- وسأقوم بعرض أبيات فلائل تمس أقسام القصيدة الأربعة ليقف القارئ معى على ما رأيت من مقومات هذه القصيدة الخليلية. قال الشاعر:

وقعت تدرج ما بين الخيام	بين بضات كبيضات النعام

عبر عن هبوط الحمامة على عادة العرب بالفعل ·وقع)، وصور اندفاعها بفعل الهبوط بقوله(تدرج) تمثيلا للواقع فى حقيقته ومجازه؛ وصور مجتمع الحمام الذى هبطت فيه الورقاء وكأنهم سكان خيام أو بدو من العرب، يقطن جانبا من هذه الخيام إناث هذا المجتمع. ولكون الإناث فى رمز شاعرنا إناث حمام فقد سما وصفهن بأنهن بضات طريات المجس وبيضاوات ناعمات المحس مضيئات كبيضات النعام- سما هذا الوصف الحسى الدقيق للإناث عن أن يعد محض غزل حسى.

ومثل هذا التسامى بالحس والغريزة والاختلاط نجده فى قوله أيضا:

فتراقصن لها فى طرب	رقصة الشوق على لحن اليمام
وأقيمت حفلة ساهرة	جمعت بين التلحى واللثام

والشكوى التى عرضتها الورقاء فى القسم الثانى تتضمن الأبيات:

فاسمعوها وهى تشكو زوجها	وهو كالناسك فى البيت الحرام
قالت استأثر عنى أمَةَ	كلما غبت دعاها للأثام
أنا البيضاء فى سؤددها	ذمة الله وعنوان السلام

وفى هذا القسم لم ينحسم النزاع إزاء إنكار الزوج وتناسكه بمجرد

اجتهاد الزوجة فى تقديم قرائنها ووقائع اتهامها للزوج بما ثبت عندها- كما قالت- بمرأى العين لا بمحض السماع، مما عدت قبوله خارما للمروءة أو نوعا من التخلط والجنون:

قالت العين صدوق أبدا	ومن السمع ميون مستهام
ولئيم الطبع ليوث فتىً	قد أقر السوء فى عش الوئام
يا أمير المؤمنين احكم فقد	بلغ الطُّبيين واشتد الحزام

ومقطع الملاعنة –مع ما فيه من استلهام مغاير شكلا فحسب لإجراء الملاعنة القرآنية : ، اقتباسا من القرآن –لا على أنه منه، ولو خالف اللفظ المعنى الأصلى(كما سنوثق فى المقال التالى)؛ قد طوعه الشاعر للموقف ولم يجئ نظما حرفيا [11]، وكذلك لم يأت طويلا ولم يتجاوز القصد ولم يخل من نكتة وتذييل خفف الشاعر بهما حدة النظم وأسبغ عليه ماء ورواء. قال الشاعر:

حضرا بعد صلاة العصر فى	مجلس الحكم كما قال الإمام
شهدت بالله منها أربعا	أنها قد صدَقتْه فى الكلام
وعلى الخامسة اللعن لها	إن تكن قد كذبت فى ذا المقام
وكذاكم فعل الزوج كما	فعلت واللعن حد لا يضام
درئ التعذيب عنه مثلما	فرقوا بينهما حتى القيام

أى حتى القيامة.

والقسم -أو المقطع- الخاتم الذى مثل المفاجأة فى ختام القصة ، والذى كشف بفن وجمال عنى عظم العقوبة التى يلحقها الشرع فى ظاهر من اللين حالة التطليق باللعان لانعدام الشهود قد أشعرنا بأن العقوبة بالتفريق بين الزوجين بلا رجعة قد تكون أشد وأكثر إيجاعا وردعا من

[11] اللعان فى سورة النور يرد فى حالة اتهام الرجل لزوجه منه هو أولا. واللعان هنا قد ورد فى حال اتهام الحمامة [illegible] لذكرها(منها أولا). وهو تصرف فنى من قبيل ما ألمحنا إلايه من تصرف الشاعر فى صدر المقال..

أية عقوبة حتى عقوبة الرجم نفسها فى حال ثبوت الزنا بشهادة أربعة شهداء. وقد رأى الشاعر أن فى هذا التفريق مع الصبر ما فيه من تكفير عن [illegible]ابق الخطيئة، فأ[illegible]ل العاشقين الصابرين منه سلاما عرْفُه من ريح حبهما الجديد العفيف الشهيد الجدير بالتخليد والإنشاد:

فتولت بدموع سُكَّبٍ	وتلوَّى بدموع واضطرام
قالت اصبرْ إنَّ للصبر يدا	فى احتمال الهم والحب الزؤام
عش حميدا واقض حيّا صابرا	وأنا قبلك أقضى كالحطام
هكذا عاشا بعذرىِّ الهوضى	يشربان الحبَّ كأسا من حِمام
فسلامٌ عَرْفُهُ حُبُّهُما	وسلام نشره مِسْك الختام.[١٢]

111

المرأة فى شعر الشيخ عبد الله بن على الخليلى [١٣]

مجمل الصورة التى يخرج بها المتأمل فى شعر شيخ الشعراء الخليلى عن المرأة أو حدسه الخاص بها أن المرأة عنده حمامة رقيقة نقية وأنثى وديعة كاليمامة، ولكنها فى الوقت نفسه جميلة تدفع عن جمالها الحسى المشتهى بعفة وتصون تستمدهما من ضميرها ودينها وتستعين فى ذلك بأثوابها الكاسية وبجرأة تواتيها من فصاحتها ومن حماية الشرع الحنيف لها نَصا وروحا.

ولقد شبهها الشاعر فى بعض مقاماته بالحصن أو بالقلعة كما صور فى شعره قدرتها على الحركة والبروز وهى مُدَّرعة أسلحة التقوى، تسير

[12] عبارة الخروج من المقال إلى ما يليه أو يعقبه هى: "وختاما أتقدم بالشكر للقائمين على ملحق عُمان الثقافى هذه الأيام لنشرهم هذه القصيدة ذات المستوى، وأرجو أن يُتَنَبَّهَ إلى ما اعتور طباعة بعض ألفاظها من تصحيف الطباعة، وعسى أن أكون قد أسهمت فى توضيح معالم هذه القصيدة وبيان بعض مقوماتها اللغوية والفنية الجديرة بالدرس والتأمل، أسوة بأخوات لها سابقات، وإلى لقاء آخر مع ما وعدضتْ صحيفة عمان بنشره من إنتاج الخليلى أطال الله فى عمره ومنَّ عليه بالصحة الجسمية كما من عليه وأتم بصحة الفكر والذوق والخيال.

[13] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمان فى ٨/ ١٠/ ١٩٨٧م، العدد ٢٣٣٥

أو تقعد وهى فوق الشبهات. وهى أرصن فى كثير من المواقف من الرجل الذى يرد فى عدد من معانى الخليلى ذنبا أو فسْلا يجوز عليه الزيغ والتناسك ورمىُ المحصنات ، حتى يكاد الشاعر يسمو بالمرأة عليه إلى مستوى الرمز او المثل اليوتوبى الأعلى utopia ، والذى قد يرى الواقعيون استحالة تحققه فى واقع الحياة الدنيا.

قال الخليلى على لسانها فى قصيدة 'ذات الخمار' :

رويدك حتام الأسى والتبرمث	وحتى متى تقسو علىَّ وأحلمُ
وحتام تغزونى الذئاب وجُنَّضتى	من الله درع لا تحدّ ومشخْذضمُ
وحتام تغرينى الحياةُ بزهوها	وعندى من الإيمان واليمن مغْنَمُ [14]

وفى المقطع التالى لهذه الأبيات ورد قول الشاعر:

فلله منها والأخوة ساعد	وللدرع والصمصام صدر ومعصم
وللحسن فيها جانب لا تضيعه	وما الحسن إلا ما تلَذ وتنعم

وفى الأبيات السابقة لا يخفى المراد من استخدام الشاعر لفظ "دِرْعٌ" و "صمصام" وما يقاس عليهما باعتبارها أسلحة مجازية للمرأة المؤمنة الوفية النقية والبرزة الشاعرة المدافعة فى نفس الوقت.

أما الجانب الآخر من صورة المرأة فى حدس الخليلى الشاعر بها فهو جانب الحسن ويظهر ذلك صريحا فى البيت الأخير من الشاهدالسابق كما ظهر كتشويَق وكرمز وإيحاء خاص فى قصيدة "الورقاء التى نشرت مؤخرا (وتناولتها فى المقال السابق) ظهوره فى قصيدة

14

"الزوراء" التى تناولتها هى الأخرى بالنقد من قبل [15](فى المقال 1 الأسبق).

ودون أن أكرر ما [illegible] وصفته فى ذلك من [illegible] أكتفى [illegible] واستدراك يسير على ما ذكرته فى مقالتى الأخيرة صدد قصيدة "الورقاء".

ذلك أننا إذا ما استحضرنا فى ذهننا صورة المرأة المجازية التى عبر عنها الخليلى فى تلك القصيدة، وهى صورة أنثى حمام جاءت مجلس جماعتها ذكرانا وإناثا تتهم ذكرها بالخيانة لوجدنا أن الشاعر قد أضفى على هذه الأنثى المثالية بعض خصائص الرجولة وخولها بعض حقوقها.

ولما كان حدس الشاعر بموضوعه حدسا فنيا محضا فقد استكنه فكرة "اللعان" المعروفة فى الشرع المعظم والوارد نصها فى الآيات(٦-٩ من سورة النور) مجرد حدس بالفكرة ولم يلجأ الشاعر إلى مجرد الاقتباس أو النقل المباشر للفظ الآية؛ بل اقتبس من القرآن وفارق ، فكان اقتباسا من القرآن لا على أنه منه كما قلنا، وبتعبير آخر كانت استعارته "استعارة هياكل" كما يعرف أيضا فيما تناولناه من هذا المصطلح الجديد فى النقد العربى فى موضع آخر.

ولقد أوجبت الآية الكريمة على الرجل الذى يتهم زوجته وليس له شاهد إلا نفسه أن يشهد أربع شهادات بالله أنه صادق وأن يلعن نفسه فى الخامسة إن كان كاذبا. قال تعالى:

---

[15] عبد الحكيم العبد / نقدى لقصيدة الزوراء بصحيفة عمان ، العدد ١٩٧٧، فى ٩/ ١٠/ ١٩٨٦م، ص ١٢

"والذين يرمون أزواجهم ولم يكن لهم شهداء إلا أنفسهم فشهادة أحدهم أربع شهادات باتلله إنه لمن الصادقينO والخامسة أن لعنتَ الله عليه إن كان من الكاذبين" [١٦].

وللآية الكريمة بقية تتعلق بحق المرأة فى درء التهمة عنها بلعان مماثل يأتى على لسانها عقب لعان الزوج لنفسه، وهو شرع قرره رب العزة للبشر كما هو معروف، قال تعالى:
"ويدرؤا عنها العذاب أن تشهد أربع شهادات بالله إنه لمن الكـٰذبينO والخامسة أن غضب الله عليها إن كان من الصـٰدقين".
وهو شرع ملتزم لا مجال لتطبيقه مغايرة فى الدين اللهم إلا أن يضمن بقاعدة فقهية من قبيل "عموم المعنى لا خصوص السبب، وليس لنا رأى فى هذا، وإنما ينصب رأينا على رؤيا مثقفة لشاعر.

والواقع إننا إذا تأملنا ما استفاده شاعرنا من هذا التراث العظيم لوجدناه إنما استوحاه مجرد استيحاء، وهذا هو معنى كلمة حدس فيما أسلفت من هذا المقال. فالحدس أو الإلهام بمعنى INTUATION أو رؤية VISION كما هو متفق عليه عند نوابغ البيانيين العرب وفلاسفة الجماليات الغربية فى نفس الوقت. الحدس بهذا المعنى هو مناط التعبير فى الشعر وفى الفن بعامة [١٧] وهو شىء يختلف عن النقل يدركه أهل البصر بالبيان فى مستفاد الخليلى من روح الآية إدراكهم لمستفاده من أسرار اللغة العربية التى استكنهت معنى البياض فى السواد فة لفظ "الورقاء" نفس درجة اللون الآسر الذى ندركه بدقة اليوم فى لفظ لطيف من ألفاظ لغة كالإنليزية تطلق لفظ ASH أى "أوْرَق" على درجة من درجات اللون الرمادى الفضى.

---

[16] لكتابة التاء فى القرآن: مفتوحة فى موضع ما نستخدمها مربوطة فيه فقه خاص ليس هنا مطرده.
[17] عبد الحكيم العبد/ مقال: الذاتية والموضوعية فى الأدب، عرض من قضايا النقد للعشماوى ص ١٣- ٣٥

والذى يعيد تأمله فى الرماد المتخلف عن احتراق بعض الأعواد أو السجائر سوف يوقن حقا أن شاعرنا الخليلي قد أُعْطِيَ فى هذه المرحلة من شاعريته موهبة الحدس للمعانى والالتقاط [illegible] الشعراء.

هذا الحدس شيء يختلف عن النقل المباشر كالكاميرا أو الرسم المقلد صنيع المبتدئين، بل هو شيء أرقى من الاقتباس وأدق من التضمين ، لأنه يذيب المعنى أو الموقف الخارجي فى نفس الشاعر أو الفنان ويكسبه علاقات جديدة ويخرجه "تكوينا" جديدا . وهذا هو المقصود عند من يستعمل لهذا المفهوم تعبير (الخلق الفنى CREATION ، و"تبارك الله أحسن الخالقين" [18].

ومن المتفق عليه منذ أرسطو –ولم يفت ابن سينا أو السكاكى أيضا- أن الحدس إنما يؤلف هذا التكوين الفنى الجديد من عناصر متاحة فى الخبرة والثقافة بواسطة الخيال المبدع على سبيل المحاكاة MIMICIS

ومنطق هذا الخيال منطق خاص به يختلف عن منطق العقل المجرد. والفن أو الشعر الناتج عنه لا يوصف بالكذب وإن كان مما لا حقيقة له فى الواقع . [19] أى أن الصدق الذى نتوخاه فى الفن هو صدق المغزى أو المحمول النفسى لا مجرد المطابقة للمعنى الأول المستوحى ولا مجرد التزام الترتيب والوضع والواقع أو الطبيعة.

---

[18] ى ١٤، المؤمنون ٢٣

[19] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية ١٩٨٥، ص ٢٠٢، ٢٩٣، عن ابن سينا والسكاكى.

هذا الصدق بالمعنى الفنى الفلسفى الخاص –رغم ما يجوز فيه من تصرف- هو ما اشترطت له عدم مناقضة الحقائق الجوهرية أو النواميس الكونية ، وتطلبتُ منه الاحتفاظ بمحمول صدق نفسى دائم فى ـال سابق [٢٠].

والذى استكنهه الشيخالخليلى هو حقيقة أن اللعان يرد أولا من المتهم لزوجه(بمسر الهاء)؛ ولكن لما كان المتهم فى القصيدة ليس الرجل ، بل ليس امرأة حقيقية ، وإنما هو أنثى حمام أو محض خيال خلاق من شاعر له ذوق وفِقه، فقد استفاد الخليلى من فقهه لفنه ، فالتزم ما ألزم الشرع الحنيف به المتهم من البدء باللعان، كما التزم ما ألزم الشرع به المتهَم (بفتح الهاء) متى أراد درء الاتهام عنه .

وأى اعتراض على الشاعر أو منه بأنه غاير فى الترتيب فى هذه الحال فإن هذا الاعتراض سيعكس خلطا خطيرا بين الخيال والواقع ويحيل النقد إلى ضرب من التشريح كتشريح الصفادع كما قيل، ويريد أن يلزم الوجْدان بالنقل الآلى من الواقع أو من التراث بدلا من أن يستشعر التراث ويتقمص روحه أو يقيس عليه بمنطق الوشجدان كله، لا بمنطق العقل الواعى فحسب.

ومن الضرورى-ونحن بصدد هذا العمل البيانى للخليلى- أن نعرض تصرفه على التقنية البلاغية العربية المشهورة والتى عرفت بدقتها فى التسمية والاصطِلاح فى النقد العربى على العموم.

فمن مصطلحات البلاغة العربية المشهورة مصطلح ('الاقتباس' وهو

---

[20] عبد الحكيم العبد/ مقال: محمول الصدق النفسى والتاريخى فى الأدب البيانى عند الرافعى، صحيفة عمان، العدد ١٩٤٩، ص١٢

أن يضمَّن الكلامُ شيئا من القرآن الكرين أو الحديث الشريف لا على أنه منه)، ومن هذا الاقتباس نوع لا ينتقل فيه اللفظ عن معناه الأصلى إلى معنى آخر كقول بديع الزمان الهمذاني في مدح قوم:

إذا ما حللت بمغناهمُ	[illegible] ـيما وسـ[illegible] كبيرا"[21]

ومنه -أى الاقتباس- نوع بخلاف هذا النوع، إذ ينتقل فيه اللفظ عن معناه الأصلى مع وروده أيضا فى الكلام أو الشعر لا على أنه منه كقول ابن الرومى:

لقد أنزلت حاجاتى	'بواد غير ذى زرع' [22]

وظاهر أن ابن الرومى استعان بالاقتباس لتضمين بيته معنى اليأس من عطاء ممدوحه مباينة للموقف فى سورة خليل الله ابراهيم الذى يشكو ولكنه لا يقنط من عطاء ربه. "ولا بأس فى هذا النوع من الاقتباس أو ذاك من تغيير يسير لأجل الوزن أو غيره" [23] ، وكما أومأنا فى المقال السابق وفى صدر هذا المقال نفسه.

كذلك أجاز البلاغيون الأئمة أهل الذوق المعروفون فى العربية نظم معانى القرآن الكريم والحديث الشريف وسموه 'عقدا' ولم يحرموا من ذلك كله إلا ما خرج عن حدود الأدب والذوق إلى سفاه القول والسخر المحرم بالكلم الطيب.

---

[21] الاقتباس من ى ٢٠ من سورة الإنسان

[22] الخطيب القزوينى٦٦٦٠٠- ٧٣٩هـ) من مستنيرى المتأخرين-)/ الإيضاح فى علوم البلاغة،من منشورات دار الكتاب اللبنانى ، ط ٦، ١٩٨٥م- ١٤٠٤هـ ، ص ٥٧٥- ٥٧٨(ج٢)

- الاقتباس من ى٢٧ من سورة ابراهيم

[23] الخطيب القزوينى٦٦٦٠٠- ٧٣٩هـ) من مستنيرى المتأخرين-)/ الإيضاح فى علوم البلاغة،من منشورات دار الكتاب اللبنانى ، ط ٦، ١٩٨٥م- ١٤٠٤هـ ، ص ٥٧٨ الفقرة الأخيرة (ج٢)

والحق أن مستقى الخليلى من سورة النور لم يقتصر على كلمات قلائل أو معظم بيت كما فى الشواهد المعنية فى هذه السطور؛ ومن ثم فصنيع الخليلي شيء هو على غرار 'الاقتباس' و'العقد'، ولكنه طور آخر منهما . كما أن التعبير الذى ورد فيه استثناء الخليلى يمثل طوراً آخر من ' التضمين' ومن 'المغايرة'. وربما يحتاج الأمر إلى إعادة مسح (كشف) لما لا يقل عن مائة مصطلح بلاغى آخر من قبيل 'التمثيل' و 'القصة' فضلا عن مصطلحات: الاقتباس والعقد والتضمين التى ألممنا بها، لكى نقوم بلحام عدد منها بعضها بالبعض لتناسب صنيع الخليلى –ولو أنه جاء عفوا- فى الورقاء. مثل هذا المصطلح المراد اختراعه يلزم تسميته تسمية أكثر تحديدا من ألفاظ: الحدس والمحاكاة أو الخلق ونحوها مما استعنا به من النقد الغربى ونحوه فيما مر، وقد مر أنى اعتبرته ظاهرا أقرب إلى مصطلح "استعارة الهياكل" المعروف فى الغرب، وسبحان من "علم آدم الأسماء كلها" [٢٤].

*خلاصة الأمر أن القصة كلها محكاة(قصة نية) وبطلتها الرئيسة أنثى حمام والزوج فيها ذكر حمام ، وهما مجرد رمزين وأن أنثى الحمام هذه لها ما ذكرنا من صفات يخلعها الشاعر على المرأة فى حلمه الممتع حتى يسمو بها إلى مستوى الرمز: فهى فى رقة الحمامة ووداعتها ونقاء سريرتها، ولكنها حين يتعلق الأمر بالعفة والتصون تصبح ذات مبادأة وغيرة تدفع عن نفسها ، بل عن منظومة القيم الأخلاقية والنواميس الكونية بكل الوسائل، ومنها ردها التهم المائنة وقبول التحكيم كما فى قصيدة (هند والكاهن) ومنها الاحتكام إلى القضاء والمبادأة باللعان كما فى (الورقاء) وكما سبق وأوردنا من حدس آخر لمصطفى صادق

---

[24] ى ٣١، س البقرة

الرافعى فى المرأة رمزا فى أنثورته أو أنظومته (اليمامتان) فى المقال الذى أشير إليه:

هى كأسعد امرأة ترى وتلمس أحلامها
تقول اليمامة : إن الوجود يجب أن [illegible] فى [illegible] الأنثى
كل شيء خاضع لقانونه والأنثى لا تريد أن تخضع إلا لقانونها.

1V

قصائد الخليلى وقضية الوَحْدة فى الشعر العربى [٢٥]

عندما نشر ملحق 'عُمان' الثقافى يوم ١٦/ ١٠/ ١٩٨٦م محاولتى النقدية المفسرة لقصيدة 'الزوراء' لشاعر البيان العربى الشيخ عبد الله بن على الخليلى- تلك الدراسة التى جعلت من النقد الفلسفى والبيانى مدخلا لفهم القصيدة وتذوقها اعترض علىَّ شاعر شاب صديق لأنى زعمت بأن الغزل ونحوه فى القصيدة يحمل رموزا صوفية، وأنى رأيت فيها وَحدة فنية تتحقق من التنوع فى أفكارها ومن الترقى أو التسامى الذى شبهته بمعراج (سلّم) يقود القارئ إلى ما أسميته فى ذلك الوقت: مقامات للغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى، وكذلك ذهب زميل أديب آخر إلى احتمال أنى أنطقت الشاعر بما لم يرد له على بال.

والحق أنه قد أدهشنى فى ذلك الوقت وقوف البعض فى فهمه لمعنى الوَحْدة فى القصيدة عند مفهوم ٠الوَحدة العضوية) الذى حكمه المرحوم الأستاذ عباس محمود العقاد فى شعر الشاعر العظيم أحمد شوقى سنة ١٩٢١م، وذلك فى معركة 'الديوان' التى شنها العقاد بالاشتراك مع

[25] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عُمان، العدد ٢١٥٢، فى ٩/ ٤/ ١٩٨٧م

زميله المرحوم ابراهيم عبد القادر المازنى فى ذلك الوقت.

وحين نشرَتْ عمان فى عدد الاثنين ٣٠/ ٣/ ١٩٨٧م نقدا آخر لقصيدة الشيخ الخليلى "المسيح والخائن" التى ندورت فى 'مجلس الثلاثاء' بالنادى الثقافى مؤخرا، سعِدْتُ بتدليل الصديق الدكتور أحمد درويش فى هذا النقد أيضا على تحقق الوحدة فى القصيدة الخليلية المذكورة-وإن كان عدَّها وَحْدة عُضوية. وكذلك دلل على تحقق مقومات النمو فى القصيدة بما سماه هو أيضا☹سلما متدرجا فى القصيدة؛ وإن كان قد رآه هابطا ينزل بالقارئ إلى داخل القصيدة؛ وبذلك عزز سيادته من خلال رؤية بنيوية أيضا ما ذهبتُ إليه من تحقق الوحدة فى القصيدة الخليلية، فى الوقت الذى عاد فيه الشيخ الأديب الكبير يأخذ بنصيب الأسد من اهتمام النقد والنشر على المستويين: الأكاديمى والثقافى، مما يجعلنى أسجل فرضيتى بأن الخليلى 'ظاهرة' تستوجب تضافر الجهود لاستكشاف أبعادها وأعماقها بواسطة تقنية نقدية خاصة.

وقبل أن أنتقل للحديث فى موضوع الوَحْدة بمفهوميها: الفنى والعضوى أود أن أستدرك على ما ورد من نقد وتعقيب على قصيدة المسيح والخائن استدراكين لا غير:

الاستدراك الأول: أحب أن أصرح وأنا بإزاء شاعر بيانى عظيم ومتقن حقا... أنه استدراك منى علىَّ وعلى زميلى الناقد فى نفس الوقت. ألم أقل فى دراستى المذكورة فى قصيدة الزوراء بأن فى شعر الخليلى ما يجب أن ندرسه بعمق قبل الاجتراء على الحكم فيه؟

ولقد أثبت شاعرنا أنه يتبوأ هذه المكانة البيانية العالية حقا بنظراتهالكونية وباستخداماته المتمكنة للألفاظ ومنه استخدامه للفظ

(قطُّ) بمعنى (فقط) فى البيت:

فإذا بالوطابِ قطِّ رغيفيـ	ـن فأين الثالوث فر فرارا!

ألقيت فى المجلس بالضم، والضبط الخليلى على ما بدا يجيز الضم والكسر. وحفا يمضب تسجم الوسيط إلى أن [illegible] أمو[illegible] ثلاثة منها (قطْ/ فقط) ساكنة بحذف الفاء، وتفيد بصورتيها: معنى حسْب.

لقد ورد فى لسان العرب: "ما أعطيته إلا عشرين قطّ [26] ؛ فإنه مجرور(مكسور) فرقا بين الزمان والعدد" ؛ وعلى هذين فالكسر فى رأيى آمن عند التوسع.

الاستدراك الثانى: يتعلق ببيت شيخ البيان العربى المعاصر أطال الله فى عمره:

واسبكرا سعيا إلى الله فى البيـ	ـدِ كأن يرميان فيها الجمارا

صحفت الكلمة فى الطباعة (وامبكرّا)، وشرح النقد البيت فاعتبر صورة رمى المسيح وصاحبه الجمار فى البيد استيحاء من صورة رمى الناقة الحصى فى شاهد قديم. والأقرب إلى روح النص وإلى موضوعه وهدفه أخذ التشبيه من منسك رمى الجمار فى الحج الإسلامى المعروف، وهو ما ناسب السعى المذكور فى البيت نفسه باعتباره سعيا إلى الله فى البيد.

وسأستعرض الآن بعض النقود التى تناولت موضوع الوَحْدة العضوية

---

[26] ليس المقام مقام إفاضة فى تقييم هذه "الفرائد"، ولاسيما أن الذوق العمانى غالبا ما يستحى من الإطراء حتى لوكان محض تقييم فى محله وبحقه الذى يأخذ الخليلى منه بسبب يتجاوز عمان عند أهل البصر بالبيان والذين يمكن أن يعودوا إلى جادته فى العصر الحديث.

والوحدة الفنية، ومنها نقد العقاد لشوقى بمفهوم الوحدة العضوية خاصة، وأختم بدراسة تطبيقية للوحدة الفنية فى معلقة لبيد:

كان اعتساف العقاد تحكيم الآراء الرومنسية فى شعر شوقى ولاسيما القول بالوحدة العضوية والتصوير الباطنى للأشياء قد أدى إلى إعادة النظر فى قيمة هذين المعيارين الغربيين لمصادرتهما النفوذ الواسع لشعر شوقى فى الناس" [٢٧].

"ففى رثاء مصطفى كامل حاول العقاد الاستدلال على تفكك القصيدة بإعادة كتابتها على خلاف الترتيب الأصلى لأبياتها. والواقع أن هذه المحاولة نجحت فى تبديد خيط شعورى لم تعدمه القصيدة تماما، كذلك جنت على خصوصية فنية امتازت بها القصيدة إلى حد ما رغم كونها تتألف من أبيات تقوم بنفسها أيضا".

"فقد اطرد فى القصيدة شعور بحزن الشرق على مصطفى كامل لما أخذ به نفسه من خدمته للإسلام فى الشدائد، ولما عرفه له الشرق من خصيصة الفصاحة وموته فى صباه من أثر الجهد وما حمل من عبء ملتزماته الأخلاقية فى ضاله الوطنى ، إلى أبيات من الحكم العامة المجردة التى يوحى بها الموقف بطبيعته فى شأن الأخلاق والناس والحياة تطبعا بطابع البيان العربى الذى يجوز فيه هذا القدر من الاستطراد والتجريد فى دورة موجة من موجات الانفعال الشعورى، وإن كان ينحو منحىً خطابياً فى التعبير"

"وكذلك فإن شوقى وإن كان لم يغفل خصوصيات فى رثاء مصطفى

---

[27] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثاني من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص١٥٣، (د)

تجعل القصيدة أليق به وأبعد عن أن تستعار لغيرهمن المرثيين إلا أن هذه الخصوصيات قد ضربت على أوتار تتجاوز محلية هى مصرية إسلامية يطرب لها ولا شك المصرى والمسلم، ولكنها لم تف للمرثى بحقه فى أن ينعى إلى الإنسانية بذكر خصائص نفسية يتعاطف معها سائر البشرمن كل جنس ودينكما كان الأمر فى حياة المرثىِّ وغيره من المرثيين الذين أسِيَ لهم من جانب الأعداء فريق ، كما أسى لهم ذووهم وبنو قومهم."

ذكر شوقى خصوصية دعوة المرثى إلي العلم والنضال به، ونقّل مشاهد من جنازته خاصة، حيث لف فى علم البلاد، واستشعر الناس فى موته معنى الاستشهاد، إلى ما كان لموته فى نضارة الشباب من حسرة وأثر فى نفوس النساء الوطنيات، إلى أن يعبر شوقى عن خصوصية الحب الذى علقه الناس من مصطفى كامل خاصة بترجى دفنه فى ذواتهم، إلى السمو به إلى درجة يستحق بها مصطفى أن يذكر فى القرآن، فى ذروة موجة من الانفعال. وفى هذه يصح أن يوصف شوقى بالمبالغة والتقليد."

"بيد أن شوقى يستأنف الإنشاد بوصف اللحظات الأخيرة من عمر المرثى، والردى به محدق ، والطبيب متحير، ونواظر العواد تبكى، وهو مرتجف الكفين والقرطاس ويغالب ما به إذ يهش للشاعر ويشفق عليه لما رآه المرثى من سقام شوقى نفسه، إلى الإشادة بجلد مصطفى أمام الموت، وما استتبعه طلب مصطفى من شوقى أن يرثيه حيث لبى طلبه من دمعه ونفسه، رغم استعصاء النظم عليه أول الأمر لفرط التأثر، رغم ما عرفه مصطفى عن شوقى من شاعريته، إلى محاولة الراثى التسرية أو التعزية فى المصاب".

"ثم تأتى الأبيات السبعة الأخيرة مشبعة بمزيج شعورى مصدق لما عرف عن المرثى من امتزاج حب مصر بنفسه وأمله فيها: فهو: 'صب مصر' و 'شهيد غرامها' الذى يخلع على مصر شبابه وجده وعزمه، وعلى شبانها بصفة خاصة، ولو أن 'الأسف عليه يغمر مصر كلها، ويعطفها على قبره، الذى اكتسى هيبة وجلالا سوغ للشاعر أن يقسم مبالغة منه مرة أخلرى وتقليدا أن الميت.. 'فى التراب طهارة ملك يهاب سؤاله الملكان' . وذلك لما بدأ به الشاعر ووشى قصيدته به من بيان جانب الجهاد وخدمة الدين والاستشهلاد والطهر وقوة البيان- تلك الحقيقة بالمرثى خاصة. وقد وفق إليها الشاعر هنا فانتفى عنه كثير من تهمة الولوع بالأعراض دون الجواهر، وكذا ضحد مطلق تهمة التفكك".

"لكن العقاد كما هو ظاهر قد كان معجبا مثلنا بتعريف كولاردج الفلسفي للقصيدة والشعر، ولم يكن الرأى قد استوعب فى نقدنا بدرجة كافية" [٢٨] ففهمت الوحدة التى مثلها كولاردج(بوحدة الحركة المتماوجة المتعاضدة المتصاعدة) تسرى فى القصيدة كما تسرى الحركة من الذيل إلى الرأس فى جسم الحية serpent كـ (رمز للقوة والحكمة أو التوقد العقلى عند المصريين القدماء) [٢٩]

"وقد نجح سيد قطب –وهو فى رأينا امتداد للديوان- فى إدخال بعض تعديل على رأى أستاذه العقاد فى مفهوم الوحدة العضوية، فأيد أن تكون

---

[28] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٥١، ١٥٢

[29] Lectures & Notes on Shakespeare … p. 1, 2 +
- وانظر عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٥٢ وهامشها.

الوحدة وحدة معنى عام وجو نفسى، لا تلك الوحدة التى أرادها العقاد كالجسد لا يجوز فيها وضع الرأس موضع الساق، وأجاز سيد قطب نقل بيت من موضعه إلى موضع آخر فى القصيدة، طالما احتفظت بترابطها المعنوى"[30] ؛ وبذلك أنقذ سيد قطب [illegible] من تناقض [illegible] إزالته نظرا لأنه تناقض بين مذهبين هامين وعلمين بارزين لكل منهما مكانة مرموقة فى الخاصة والجمهور؛ ووجه الخلاف دقيق غاية الدقة، وهو يداخل رأيين لكل منهما وجه من الصحة"[٣١]

"ولقد قبل الأستاذ الدكتور العشماوى هذا الوجه من التعديل فى الفهم عن الرومنتيكيينفى مفهوم الوحدة فى القصيدة بقوله ' وحدة الموقف' ' التى يجتمع عليها أطراف المشاعر المتباينة والأحاسيس المختلفة' ، وفى ضوئه أعاد الدكتور حلمى مرزوق النظر فى شعر شوقى، ورد التنوع فى قصائده أو ما يقصه بين مطالعها وخواتيمها من صور تاريخية أو غيرها إلى 'مخبوء المشاعر ' وأظهر بالتطبيق ما يقوم وراء هذه الصور الظاهرية من حساس متصل رآه يربط أطراف القصيد عند شوقى، كما رآه الأستاذ العشماوى يربط أطراف القصيد العربى؛ ولو أننى أرى أن نظم شوقى لهذه القصائد فى إطار المعارضة للقدماء أو المناسبات التى قيلت فيها يبقى فى النفس شيئا منها"[٣٢]

---

[30] Muhammed Abu bakr/ Sayed Qutb, M.A., Adenburg University, p 58, 59, 71, 103, 105

[31] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٥٣، ف٢

[32] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٥٣، ف٢

- ويراجع للعشماوى/ قضايا النقد الأدبى والبلاغة..زص ١١٦
- + النابغة الذبيانى: شاعر قبلى، ص ٢٣٦
- + مرزوق/ شوقى وقضايا العصر والحضارة، ص ١٩٢

"كذلك نجح الدكتور بدوى طبانة فى إنقاذ الأدب من عدوى رأى رومنسى آخر فى مسألة العاطفة والعقل فى الشعر. ففى ضوء شواهد من أبى الطيب والمعرى وغيرهما كشف الأستاذ الناقد عن أوجه نلجس تيقظ فيه جانب العقل، فليست العاطفة وحدها مجال [illegible]، وإن كانت كثيرة فيه ، بل إن الفكرة العقلية ميدان آخر له، وما فيها من العمق وصدق النتيجة سبب كبير من أسباب اطمئنان القلب وإرضاء الشعور، إلى جانب رضا العقل واطمئنان التفكير" [٣٣] .

"ولا شك أن هذا الرأى من أنفع الآراء فى الحكم على الشعراء العرب المجيدين جميعا، وقد كان أحرى بالعقاد أن يلتفت إليه، ولا يقصر نسبة الشعر إلى الوجدان بمعناه العاطفى أو حيث تبدو العاطفة وكأنها عنصر الوجدان الوحيد فى آراء الرومنسيين، ذلك أن العقاد نفسه أقرب إلى شعراء العقل منه إلى شعراء العاطفة" [٣٤].

والحق أنه قد كان من الأوجب فقه مدلول الوحدة الأدبى فى النقد والبلاغة العربية قبل أو مع الاطلاع عليه فى الآداب والبلاغات الأخرى، ولكن الذى حدث لم يكن كذلك تماما.

فإذا ما أخذنا بأسلوب إعادة النظر فى الشروح والنقود التى اصبت على أدبنا العربى القديم فإننا عسيون أن نصحح النظرة إلى التراث ونزن أدبنا: قديمه وحديثه بميزان جديد.

ولقد اتضحت الوحدة الفنية فى معلقة لبيد فى دراسة سابقة ل؟لأستاذ

---

[33] بدوى طبانة/ السرقات الأدبية، ط ٣، ص ٧٨، ٧٩

[34] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ١٥٣، ف٣

الدكتور محمد زكى العشماوى، وقد رأى فيها أن الوحدة تقوم حيث قامت على "وحدة الصراع" الذى يلائم بين المشاهد المتتابعة فيها:

- رحيل نوار- وهى فى تفسير كزوراء الخليلى : نائرة أى نفور، رغم ما مع ما لمادة الاسم فى المعجم العربى من معنى الرمز والإنارة والفتنة وغير ذلك. نوار بوزن فَعَال كأنها نعت حمال أوجه والدرامىُّ منها يرمز للتجافى وعدم المواتاة فى يسر شأن المرأة ، بل شأن الدنيا.
- ثم منازعة الأطلال لعاطفة الشاعر الإنسان
- إلى سائر مشاهد هذه المعلقة، ومنها مشهد "الأتان الوحشية"
- ومشهد "البقرة المسبوعة.(التى افترست السباع ولدها).. الخ.

وقد ردت دراسة العشماوى عن المعلقة وغيرها تهما بالتفكك صدرت من الأستاذين الدكتورين: محمد غنيمى هلال ومحمد مصطفى بدوى، وقوَّمَتْ من فهم أستاذهم الدكتور طه حسين –رحمه الله- لطبيعة الوحدة فى المعلقة كذلك. [٣٥]

ومشاهد المعلقة –بعد- ولاسيما ما أسميه "مشهد الأتان الوحشية" فيها ، و "مشهد البقرة المسبوعة": مشاهد متنوعة حقا، ولكنها تنضح بوحدة المعاناة ذات الغور فى النفس الشاعرة الصامدة على محنة الحياة، المحتملة لقدرها ببطولة بدوية عربية تصلح لكل العصور، كما أنها تحفِل بالتشخيص وتعِج بالحركة والحياة.

وقد تطور فيها الشاعر بعاطفته من التعلق بمعشوقته (النائرة) المرتحلة أبدا – نوارح عبر مجاهداتهلنسيانها بالرحلة وبتمثل ضروب أخرى من

---

[35] محمد زكى العشماوى/ قضايا النقد الأدبى والبلاغة، ص ١٤٥- ١٩٣

- أو عبد الحكيم العبد/ الجهود البلاغية عند أحمد حسن الزيات، ماجستير بآداب الإسكندرية ١٩٧٦م، ص ١٠٧

عنت الحياة الوحشية، وحاول أن ينسى بالطرب وما إليه –ولو على سبيل المحاكاة- الفنية فقط- إلى أن وجد التعويض من حرمانه الممض الطويل: إعلاء وإبدالا كما يقول علماء النفس اليوم- برعاية ذويه رعجائز تبيلته.. ثم بالانضواء تحت علم القبيلة(دولته أو وطنه بتعبيرنا اليوم)، وأخذ يتمثل مفاخر قومه الحقيقية بالفخر بقيمها الأخلاقية والإنسانية الجمعية العامة، وتحول بكينونته كلها لتعشق الولاء لقبيلته ولراعيها الحصيف تعشقا لا ينور ولا يتخلف ولا يتعلق بشخص بقدر ما يتعلق بالكل.

ولقد وجد لبيد فى حبه للمثل العالية وفى الولاء لها فى قوميته- وجد همة نفسه العالية، وعرج إليها عبر درجات من المعانيات التى أنضجت شاعريته فجسد معلقته لنا بهذه الفِقَرات [٣٦] المتتابعة التى تختلف ظاهرا ولكنها تتحد فى هدفها العام أو مغزاها البعيد.

والمعلقة –كما قيل- تصور حياة البادية وأخلاق البدو ومطامح القلوب الكبيرة. ولقد تكثف كل ذلك فى جزء المعلقة الأخير الذى تحدث فيه لبيد عن قومه، وهو بعد حديث له خطره فيما نؤمل له من شيم ترفع من شأن المجتمع العربي إلى مصاف أرقى المجتمعات وأكثرها حبا للنظام وللعدل والمروءة. [٣٧]

حديث فخر غير مقصود لذاته إلا بالقدر الذى يسهم فى تحقيق الأثر النفسى الشامل فى القصيدة على تنوع المعانى فيها.

---

[36] الفقارة: واحدة من عظام السلسلة..الظهرية
الفقرة: الفقارة ٠ج) فقَرات
- الفِقرة: الفقارة

[37] عبد الحكيم العبد/ عن ما سينيون وبنت الشاطئ فى: الجهود البلاغية عند أحمد حسن الزيات، ماجستير بآداب الإسكندرية ١٩٧٦م، ص ٢٠٤+

وحتى ما ذكره لبيد من أمر الخمر إنما قد كان من قبيل النحر للضيفان والرعاية للأرامل حيث كانت خمره النُدَماء [٣٨]

كذا الفخر بالمثل والخلق والمواقففيه استعراض لجماليات يتحلى بها الشاعر لكى يوازن فى نفسه ما اختل من أثر الحب الذى يكنه لنوار بطلة القصيدة: أنثاه العصية النائرة كالدنيا، وقد مثل لهما: حبه ونوار بمشهدى (الأتان الوحشية) و(البقرة المسبوعة) على سبيل المحاكاة الفنية كما ذكرْتُ، وراجع المشهدين فى الأبيات: ٢٥-٣٥ و ٣٦-٥٢).

كذلك ما ورد فى المعلقة من ذكر القيان قد كان فنيا لم يسف، لأن لبيدا لم يعن فى العازفة إلا بما يصغى إليه من عزفها [٣٩] .

وافتخار الشاعر نفسه يسهم فى تقوية الأثر الشامل الذى يتناتج من مواقف الصراع التى تدور رحاها فى نفسه. وقد أراد لبيد أن يعزز عاطفة اعتبار الذات التى خدشت بسبب رحيل نوار، ليقوى على مشاق الحياة وما يتهدده فيها مما هو أخطر من النأى والهجر من تجشم مسئولية القيادة للحياة التى ما تنى تتخلف شأن الأتان الوحشية، ومن مثل الجرى وراء المتعة التى تتسبب فى أن يصاب الإنسان فى فلذة كبده شأن البقرة المسبوعة.

والذى يحكم النظر فى معلقة لبيد يكتشف أن فى المعلقة إمكانات الشعر

---

[38] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزنى/ شرح المعلقات السبع، مطلع معلقة الحارث بن حلزة، ط دار البيان ومؤسسة الزين، بيروت، لبنان، (الأبيات: ٦٧-٥٢ من معلقة لبيد بن ربيعة العامرى)

[39] البيت رقم (٦٠) المعلقات، ط التجارة، ١٩٦٥م

الوجدانى والشعر التمثيلى فى نفس الوقت، ولا يمكن أن تجرد من خصائص الشعر القصصى، ولكن المعلقة لا يتسع لها أن تسلك فى نوع واحد من هذه الأنواع، كما أن قيامها على خصائص تتفرق فى الأنواع الثلاثة يوجب لها أن نعد نوعا فنيا قائما بذاته، وظاهر لا يوجد لها مصطلح لائق خارج لفظ 'المعلقات' .

وتخرج معلقة لبيد عن القول بأن وحدتها البيت 'فإذا حذفت أو قدمت أو أخرت لا تشعر القصيدة بتشويه أو نقص' ، ويصلح ما ختاره الزيات نفسه للدلالة على ما تتسم به المعلقة من وحدة البناء:

إنّا إذا التقت المجامع لم يزل	مِنا لِزاز [40] عظيمة جَشامُها
ومقسِّم يعطى العشيرة حظها	ومغذمرٌ لحقوقها هضامُها [41]
من معشر سنت لهم آباؤهم	ولكل قوم سنة وإمامُها
لا يَطْبَعون [42] ولا تبور فُعالهم	إذ لا تميل مع الهوى أحلامُها
فاقنع بما قسم المليك فإنما	قسم الخلائق بيننا علامها
وإذا الأمانة قسمت فى معشر	أوفى بأوفر حظنا قسامها
فبنى لنا بيتا رفيعا سَمكُه	فسما إليه كهلها وغلامُها
وعم السُّعاةُ إذا العشيرةُ أُفظِعَتْ	وهمُ فوارسُها وهم حكامُها
وهمُ ربيعٌ للمجاور فيهم	والمُرْمِلاتُ إذا تطاولَ عامُها
وهمُ العشيرةُ أن يبطئ حاسِدٌ	أو أن يميل مع العدوِّ لئامُها

إن الشاعر قدم ما يستحق التقديم على مستوى الصراع وأخر ما يستحق التأخير بمقتضى حكم الذوق والمعنى أيضا؛ ولو أن الزيات فى اختياره من المعلقة لم يوفق فى حذف آخر أبيات القصيدة كأحسن ما يكون

---

[40] اللِزاز: مِترَس الباب، استعاره لشيخ القبيلة دلالة على قدرته على التحكم فى العَظائم التى تواجه القبيلة أو تضطلع بها.

[41] متغضّب لحقوقَ القبيلة، لكنه يهضم بعض حق نفسه أو بعض حقوقَ القادرين لصالح ضعافها.

[42] طبعَ طبْعا: دَنِسَ و عِيبَ

الختام القوى. فقومه لم يعودوا (نحن) ولم يعودوا (الرئيس وحده) ولم يعودوا (هم) وإنما أصبحوا (هم العشيرة) بكاملها، وهو كمال لهم فى عددهم كما أنه كمال لهم فى خلقهم الملتزم حتى إنهم لا يسمحون لأحدهم أن يبطئ أو يميل مع الهوى، فله من كمال جماعته عاصم .
وقد وفت القصيدة بمقومين من مقومات البلاغة والجمال، وهما: مقوم 'الأصالة' (وذلك لحتمية البناء وعدم إمكان التقديم والتأخير فيه)، وكذلك بمقوم 'القوة' الضابطة الأخلاقية والاجتماعية الحياتية الفريدة التى تميز بها ذلك الجيل من العرب.

ففى البيت الأول تحدث على لسان الجميع من قبيلته، وفى الثانى نوه بعظيم هذه القبيلة، وهو تنويه غير مفتأت ولا جائر لأنه إنما يمدح عظيم القبيلة بأنه يعطى العشيرة حقها وافيا ولكنه يأخذ منها لغيرها إن لم يكن لها بحق.

وفى البيت الثلث: وضع نفسه ووضع العظيم فى مكانهما من عشيرتهما. وحيث قد استشعر ما يمكن أن يشعر به الغريم من حسد فقد رده عن نفسه وقومه ردا أخلاقيا جميلا فى البيت الخامس، فتطرق إلى اعتبار ما هم فيه من فضل قسمة ممن قسم الخلائق بين الناس، الذى لا اعتراض على قسمته (الله فى رشدنا الدينى بعد زمن المعلقة).

وحيث قد وقف لبيد من حاسده موقف النبل فقد احتاج ذلك منه إلى تلطف فى إقناع الحاسد ببيان استحقاق قومه لهذا الفضل وهو استحقاق ممكن لكل من يطلبه بحقه، ومن ثم يكون أى واحد يقوم بحق هذه الصفات كفيلا بأن يفى لقومه بأوفر حظ من الأمانة فى البيت السادس.

ويكون علو البيت الذى بناه عظيم القبيلة رافعا للكبير والصغير منهم فى

البيت السابع. ويكون اقتراب الشاعر من الختام متطلبا لقدر من تكثيف الشعور الذى لا يخرج القصيدة عن روحها الأخلاقى العام، ومن ثم نجد البيت الثامن هنا يتحدث عن العشيرة ضمن الجمع الغائب، ويتحدث عن إفظاع الحرب ، وعن الفروسية، لكى يَظْهَرَ فى البيت التاسع مظهرٌ آخرُ للقوة، يتضح فى جواره، وهو مظهر القوة الإنسانية المتمثلة فى رقة الشعور العاطف على ٠المجاور فيهم) و(المرملات إذا تطاول عامها).

وعسى أن نكون الآن قد تبلور لدينا مفهوم صحيح لـ(مقوم الوَحدة) فى العمل الأدبى بعد أن نظرنا إليه من منظورين أكاديميين: أحدهما ذوقى بيانى، والثانى بنيوى فى شاعرية الشيخ عبد الله بن على الخليلى، بعد أن درسناه فى شاعرية كل من شوقى ولبيد أيضا. كما أرجو أن أكون قد وفقت فى توضيح غير ذلك من الأمور التى يطرحها الواقع الثقافى..[٤٣]

V

النقد والنقاد بين يدى الخليلى بعمان[٤٤]

النقاد فى عمان بين يدى الخليلى:

*-هذا البحث محاولة للرصد والعرض والتأريخ من خلال بعض النقاد الذين تناولوا أدب الشاعر الكبير فى كتاباتهم وهم أصناف.

- الصنف الأول من هؤلاء النقاد: هو صنف نقاد الإعلام

- الصنف الثانى منهم هو صنف الجمهور، أى صنف النقد المضطر إلى الرد فزعا من نقص شديد هنا ومن تجاوز لا يحتمل هناك

---

[43] ذيلت العبارة بقيد بالسلطنة ، وقت نشر المقال.

[44] حسب سياقها الصحيح عند الباحث، وكانت للأسف نشرت متخالفة الترتيب، بصحيفة عمان فى ٤/ ٨/ ١٩٨٨م

- الصنف الثالث: هو نقد بعض الأكاديميين الأقرب إلى التفرغ لهذا الأمر دون أن يرد إلى الذهن إى إيحاء بالمفاضلة أو التهوين، ولاسيما أن العبء-كما ظهر- أفدح من أن يحتمله فريق واحد. ومن هذا الصنف شِق يكتب مضطرا أحيانا.

- ثم إن هناك صنفا رابعا من النقاد يتمكثل فى الشباب، وهؤلاء يرفضون الأصناف الثلاثة جميعا، ويصفونها بالمجاملة وما هو أخطر. ويؤسفنى أن يحرم هذا المقال من وقفة معهم، وإن كنت أجد لهم العذر فى تناقضنا أحيانا.

١- **وليكن بدؤنا بالشق الذى اضطر إلى الرد** وإلى التصدى أحيانا رغم صدوفه ومشاغله، ورغم الإيحاش منه، ولم يكن يمكن له أن يستمر ويستمع إليه لولا وزن معين لابد أن يكون قد ثبتت عليه كتاباته، ولولا الجو الديموقراطى فى الساحة الثقافية، ولولا أشقاء الذوق والوجهة والفكرة الذين تكلموا معه من مقاعد الجمهور فحسب بسبب انشغال المنصات طوال الوقت بمفوهى الصنفين الأصناف الأخرى؛ وأضيف: ولولا أخطاء وأمور لا تذكر.

ولقد كنت كتبت العنوان أولا هكذا: "الخليلى بين بيدى النقاد"، وإذا بى أذكر -وما زلت- أننى أعتبر الخليلى رغم تواضعه الآسر الجم "ظاهرة تستوجب تضافر الجهود لاكتشاف أبعادها"[45] وبالتحديد فى تصرفه المتمكن من اللغة وفى روحه الصوفى غير المشوب(أى الإسلامى البالغ النقاء والعذوبة[46]

---

[45] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمان فى ٩/ ٤/ ٨٧

[46] المقال السابق

- ومقالى الأخر بعنوان"الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى، صحيفة عمان ١٦/ ١٠/ ٨٦

وهو تمكن وخلق يضع النقاد والنقد كله بين يديه على أساس القيمة.

٢- ويفوز من دون النقاد داخل عمان بفضل السبق الأستاذ يوسف الشارونى . فوز بفضل السبق إلى تقييم الاتجاه القصصى فى شعر الخليلى . ذكر قصة "القيط والخيلاء" وأرخ لنشرها بمجلة الأسرة فى ١٥/ ٤/ ١٩٨٥م ؛ كما عرف بقصة الخليلى الشعرية "كيف أعمل" ، و بمحتواها القصصى . وصف الناقد الفاضل العملين بأنهما "محاولة" و "محاولة" وذكر عمل الخليلى الآخر "الملك ووزيراه" ووصفه بأنه "محاولة مسرحية أخرى".

والملاحظة هى على وصف هذه الأعمال من حيث جانبها القصصى بأنها •محاولات). كذلك قيم الناقد هذه الأعمال بأنها "ما تزال أقرب إلى الشعر منها إلى المسرح، تحمل كل سلبيات وإيجابيات الريادة".

ولم يغفل الناقد بالطبع أن أساس "كيف أعمل" هو شعر التفعيلة، ولو أنه لم يذكر ذلك صدد "القيط والخيلاء" مع أنهما من نفس "الخمر الجديدة" التى وضعها الخليلى –كما قال- فى "دن قديمة" [٤٧].

وفضل السبق وتقدير المجهود النقدى للشارونى فى ضوء المجهودات الاحقة حق يحب تقديره، رغم تحفظى على عنوان الكتاب من قبل. وصف الريادة يزداد بما [illegible] من [illegible] يسمون عليه من [illegible] الاكاديمى لم يذهب بعيدا عن المستويات التى بلغتها الريادة بطريقتها الفذة العصامية؛ لا فى أخلاق المنهج ولا فى حِرْفِيَّته.

---

[47] يوسف الشارونى/ سندباد فى عمان، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٢٤٣، ٢٤٤

كذلك تنصب ملاحظتى على أن الأستاذ الشارونى إنما خص الخليلى بمساحة صغيرة جدا من مجهوده الحثيث فى الكتاب المشار إليه، وهى مساحة لا تتناسب مع ما أثبتته السنيات القليلة الماضية من احتلال الخليلى لمساحة كبيرة ومكانة خطيرة فى التأصيل والتجديد على السوية. وأعتقد أن من أسباب قلة ما كتبه المؤرخ الأدبى الفاضل عن الأديب الكبير أنه إنما نظر إلى أعمال الخليلى من زاوية الحكى أو المسرحة فقط. وسنرى كيف ننظر إليها مع ناقدنا التالى فى هذا المقال من حيث هى "قصائد قصصية" لا قصص شعرية أو مسرحيات شعرية.

٣- الوقفة الثالثة بين يدى الخليلى : كانت للدكتور أحمد درويش فى تقديمه لديوان "على ركاب الجمهور" الذى وردت فيه "كيف أعمل" و "لقيط والخيلاء" ، وبينهما فى الترتيبوردت "صرامة الفاروق"و "لا تحتكمى".

تباين توصيف الدكتور درويش مع توصيف الأستاذ الشارونى كما مر. ومن تدقيق ذلك عد الناقد السابق أعمال الخليلى هذه بأنها "أقرب إلى الشعر منها إلى المسرح"، وعد الدكتور درويش ذلك غالبا على "صرامة الفاروق" .

وقد بين الدكتور درويش طبيعة التعقيد الفنى فى (كيف أعمل) باعتباره من التعقيد المألوف فى "كليلة ودمنة" وفى "ألف ليلة وليلة". وهو تعقيد عرفت طبيعته فى العملين من قلا فى المنشور بعمان [48] ، لكن الدكتور أحمد درويش زاد ففسر غلبة الشعرية على القصصية فى صرامة

---

[48] عبد الحكيم العبد/ مقال: كليلة ودمنة والصاهل والشاحج، صحيفة عمان، العدد ١٩٦٣،

الفاروق بوجود "تعارض فى الأصل بين طبيعة لغة الشعر وطبيعة لغة القصة".

وقد نضحت كتابة الدكتور درويش بالمناقشات والمناقضات التى أثيرت فى السلطنة فى ناديها الثقافى وفى الصحف المحلية حول موسيقى الشعر، خاصة تلك التى نهضت ضد التركيز على الحداثة بمفاهيمها ومواقفها المنقودة فى هذه المناقشات والكتابات المعقلنة للاتجاه الحداثى بطعمه المفتئت الذى خشينا منه وما نزال على المزاج المحلى.

غير أن الناقد لم يعن بغير توثيق مستمداته من خارج السلطنة مما عكس(أظهر) زمة النقد وحرم المقدمة من جانب المعالجة التأريخية وكان يمكن بلمسات أو إشارات قليلة أن تنهض إلى اعتبارها وثيقة معاصرة وشهادة ناقد متخصص، ولاسيما أن بعض ما تبمنه المقدمة من مفاهيم وأحكام قد اُختُضِرَ من على شجرة النقد ، وبعضها المتزن الآخر ابن شرعى للحركة الأدبية فى السلطنة فى هذا التاريخ المحسوب علينا ولنا.

ومن الأفضل عرض المقدمة بحيدة على منهج مقترح ومناقشتها من خلاله بطريقة أكثر تحديدا ومكاملة.

يستخلص بصعوبة من حديث الدكتور درويش فى تقديمه لديوان(على ركاب الجمهور) أنه أدار حديثه فى التقديم على النقاط العامة الآتية:

- مغزى تجربة الخليلى مع الشعر الحر
- القطيعة والتدابر بين أنصار الشعر القديم وأنصار الشعر الحديث
- أهمية تنظير الخليلى وديوانه الجديد وما يثيرانه من قضايا
- ما تثيره تجربة الخليلى ذاتها

- التعريف بقصائد الديوان
- جانب اللغة المستخدمة

ومن كل نقطة من هذه النقاط المعروضة فى إحدى عشرة صفحة ونصف بالخط الدقيق.. يمكن أن يستخلص أيضا ما يأتى:

أ) مغزى تجربة الخليلى مع الشعر الحر:
قد نفهم أن المغزى فى حدث إنتاج الخليلى للشعر الحديث، وهو فى منتصف عقده السابع، بعد نصف قرن من الإنتاج الجيد على النظام القديم، وأن المغزى فيما سيكون لهذا الحدث من آثار بعدية فى أدب الخليج وعمان- هذا إلى وصف الحدث بأنه جديد معجب وبأنه متميز بين موقف جيل الخليلى نفسه الذى يرفض الحديث وبين جيل الحديث الذى يرفض القديم ونحو ذلك.
ب) القطيعة والتدابر بين أنصار الشعر القديم وبين ؟أنصار الشعر الحديث:
- من هذه النقطة نفهم أن نتيجة التدابر بين الجيلين أثمرت مرارة من عدم استفادة أصحاب القديم من الشعر الحديث : تعبيرا وتصويرا وموضوعا ومحورا وهدفا ورسالة(فهجروا).
- كذا أثمر عدم رؤية عدد من أصحاب الحديث فى الحديث إلا التخفف من القيود جزئيا وكليا، (فخلطوا) بين الحرية والفوضى ونسوا أن تبدل القيد بالتجديد لا يكون إلا بقيد جديد يلتزم إلى حين أيضا. وعد ذلك مأتى لأهمية ما كتبه الخليلى فى الشعر الحديث تنظيرا وإبداعا. وسنرى أن ملاحظة استبدال القيود لا يكون إلا بقيود بديلة: ملاحظة خليلية [٤٩].

[49] قابل بين أعلى ص ٦ وأسفل ص ٩ . وقد ذابت الملاحظة الخليلية نفسها فى أسلوب الناقد....

ج) ما أثارته مقدمة الخليلى من قضايا فى عرض الناقد:
- ذكر أن الخليلى أثار فى الشعرين: الموزون وغير الموزون عدة قضايا، طرحها الناقد للمناقشة، كمفهوم الشعر وعلاقته بأوزان الخليل، وقضية عمود الشعر- محاولات الخروج الجزئى على الوزن العروضى قديما عند الشعراء والنقاد، ومحاولات تأليف عروض غير عروض الخليل قديما.
- كذلك ذكَرَذِكرَ الخليلى لقضية عدم الالتزام بعدد التفعيلات فى الشعر الحديث، وذكر ذكر الخليليلى أيضا لقضية الخروج الكلى على أوزان الخليل، كما أرخ لرفض الأخفش لذلك، واستنتج أن الخليلى يتفق مع الاتجاه العام الذى يرى ضرورة الالتزام فى الشعر الحديث بموسيقى التفعيلات.
- وعلق على ما أمكنه تسميته ملاحظات دقيقة للخليلى لقيود بديلة يجب أن يلتزم بها من يخرج على القيود القديمة، ثم كر أن آراء الخليلى التى تجمعت فى تقديمه الذاتى لديوانه إنما هى وليدة مجالسه وأحاديثه، كما دخل بعضها فى كتابة أحمد الشباط.
د) ما تثيره تجربة الخليلى ذاتها:
- أن الخليلى خاض التجربة فى مجال واحد هو فى عرض الناقد (مجال الشعر القصصى) مستبيحا تنويع القافية. أشبهه الناقد بتصرف شوقى فى مسرحياته، وحقه فى رأيى أن يشبه بتصرف المحدثين كنازك والسياب ومن مازالوا على هذا الدرب)
- أن موسيقى الخليلى فى الأغلب تدور فى نطاق الرجز(وعدد إمكانيات الرجز التفعيلية التى سبق وعرضتها كما هى عند الأقدمين بالتمام والجزء ...الخ، كذا ذكر الناقد الإمكانات الإضافية للبحر فى

قوانين الزحاف والعلة [50].

- وهذه النقطة بجزئيها مما كان قد وجد طريقهتفصيلا إلى الإعلام العماني قبل وإن كان صاحب المقال الإعلامى لم يذكر مصادره أيضا [51]. وهو ما يسمى فى هذا المقال المشار إليه (حَجَلات) جائزة فى البحرتثرى موسيقاه وتعمق خصائصه المعنوية المتباينة.

هـ) إعادة توزيع كلمات الديوان:

-رأينا أن من تمام الحديث فى تجربة الخليلى أن نناقش الحكمة فى التوزيع الحالى للكلمات داخل السطور فى الديوان الجديد(حيث جاء توزيعا لا يتوقف التفعيل عليه ولا عليه)؛ فماذا لو أعيد توزيع الكلمات فى السطور على الوزن ووَفق نَفَس القارئ وخبرة أذنه العربية هكذا:

يا سيدى كأننى
أراك قد برمت من فعل يزيد
وجمعه
عليك أهل اليمن
ظالما وأوشاب الأنام
طمعا فيما يريد
فهل عليه تخرج
تخرج فى جمع عتيد
فتصبح الحر الولود
ظمأى فلا تشرب إلا دمها
دم القريب!
غرثى فلا تأكل إلا قومها:
إلا بنيها فى البنود

---

[50] ص ١٠ أسفل

[51] عمان الثقافى/ فى ٢٦/ ٣/ ١٩٨٧م، ص ٣، أعمدة ٢، ٣، ٤

وأنت من بينهم
وأنت أقصى ما يرجيه يزيد!!
*****

الزم مكانك لا تزايله بحال أو تحيد
لا تخرج
فذاك أحرى فعله وألزم
لا تخرج
لا تخرج.

- إعادة توزيع الكلمات فى الديوان كله وفى سائر الشعر الحر أوفى بحق الوزن وأروح لنَفَس القارئ وأذنه وأقرب إلى التفعيل الأصلى.
- ويلاحظ القارئ أنى استخدمت هذا التوزيع المقترح فيما أوردته من شواهد الدراسة، وكذلك كان الحال فى بدايات الشعر الحر [٥٢]
- ولا يخفى أن حرمان الديوان الجديد من الفهرسة بالإضافة إلى ما ذكرنا من حرمانه من الدراسة اللغوية ومن التأريخ ومن الخدمات المنهجية الأخرى يحول دون وضع الخليلى موضعه التقييمى, الموضوعى المتكامل.

و) تعريف بقصائد الديوان:
بعد ذلك عرف الناقد بقصائد الديوان الأربع : أسمائها وطبيعة هيكلها والمزايا القديمة لذلك(تداخل الحكايات ككليلة ودمنة فى "كيف أعمل"). وطبيعة الوحدة فى هذه اللاوحدة فى الزمان والمكان فى هذا اللون.

[52] نازك الملائكة/ قضايا..زص ١٥

ز) كذلك تناول الناقد موضوع الشخصيات والمواقف داخل القصيدة القصصية والمزج بين الحقيقى والمتخيل منها؛ حيث لاحظ المقدم أن الخليلى عين الشخصيات الحقيقية بأسمائها(الوليد- يزيد) وأسماء الحيوانات(الثعلبان ظالم ومفوض؛ بخلاف الأسماء البشرية المتخيلة(الكهل – الغلام)، كما ذكر الناقد طريقة التفرس فى القادم على باب طيبة، وما يتصل بذلك من حل اللغز فى أوديب التى أشبهها تصرف الخليلى فى القصيدة الأولى- وإن لم يعد الناقد ذلك مقارنة. والتصرف يتمثل فى استشارة الكهل، ذكر من ثم بأن هناك مواقف كثيرة فى حياة الكهل والشيخ والثعلبين تساعد على تحريك الأحداث وتؤكد أهمية الشخصيات والمواقف المتخيلة فى القصص التاريخى.

ز) كذلك تناول الناقد موضوع الشخصيات والمواقف داخل القصيدة القصصية والمزج بين الحقيقى والمتخيل منها؛ حيث لاحظ المقدم أن الخليلى عين الشخصيات الحقيقية بأسمائها(الوليد- يزيد) وأسماء الحيوانات(الثعلبان ظالم ومفوض؛ بخلاف الأسماء البشرية المتخيلة(الكهل – الغلام)، كما ذكر الناقد طريقة التفرس فى القادم على باب طيبة، وما يتصل بذلك من حل اللغز فى أوديب التى أشبهها تصرف الخليلى فى القصيدة الأولى- وإن لم يعد الناقد ذلك مقارنة. والتصرف يتمثل فى استشارة الكهل، ذكر من ثم بأن هناك مواقف كثيرة فى حياة الكهل والشيخ والثعلبين تساعد على تحريك الأحداث وتؤكد أهمية الشخصيات والمواقف المتخيلة فى القصص التاريخى.

*أما لماذا سمى الخليلى شخصيات ولم يسم أخرى فلم يفسره الناقد الفاضل، وتفسير ذلك أنوط بالخصائص الخليلية المنتسبة بالضرورة إلى الخصائص البيانية العربية. ذلك أن هذا الفن وحتى المُزاح فى الإسلام لا يعد مبررا للاختلاق، والفنان المسلم يبدع ويتخيل ولا يقول

إلا صدقا؛ لذا سمى الخليلى من لهم أسماء من أبطاله بأسمائهم، سواء كانوا بشرا أم شخوصا حيوانية من التراث، وقد كفاه فى الشخصيات المساعدة ما ذهب إليه، وأحيل على مقالى: محمول الصدق النفسى والتاريخى فى الأدب البيانى عند الرافعى[٥٣] .
وقد ذكرت أن أدب الخليلى يزخر بهذه القيم، وأن القيمة الخلقية فى الفن قيمة جمالية عند 'كولاردج' وعززت ذلك بمقالىَّ فى 'عمان' فى العلاقة بين الأدب والدين. وأذكر الآن أيضا أن 'ريتشاردز' حمل الناقد مسئولية الحكم بين القيم.

مع ذلك لم يعن أحد من النقاد بتحليل المضامين الفلسفية واستثمار القيم فى أدب الخليلى فيما أظن ، إلا فيما (مرَّ) وأشرت إليه من مقالِىَ "الغزل والتصوف" بالإضافة إلى مقالىَّ "قصيدة الورقاء" و "المرأة فى شعر الخليلى" [٥٤] . وماذا يصنع باحث وحده فى مثل هذا الثراء الروحى والقيمى ، خاصة فى أعمال الخليلى الأخيرة، كما سبق أن قلت، إلى ما هو أكثر دقة من ذلك فى استخدامات الشاعر التراثية مما رأيت أن الفن الجميل يقبله وأن البلاغة والبيان لا يرفضانه.

ولعلى أذكّر بما سبق أن قلته فيما يمكن التنظير به بفعالية فى الفكر

---

[53] عبد الحكيم العبد/ مقال: محمول الصدق النفسى والتاريخى فى الأدب البيانى عند الرافعى، صحيفة عمان، العدد ٦٤٠٠.

- سمى الخليلى من لهم أسماء من الأعلام التاريخية بأسمائهم(حذيفة – يزيد – الفاروق - هند) واكتفى للآخرين: بشرا بأسمائهم النوعية(الكهل- الكاهن)، وحيوانات بأسمائها الوصفية أو بأسماء أجناسها(الورقاء- الثعلب)
- ولو أنه كان لبعض الشخصيات الحيوانية أسماء أعلام مستعارة من الأعلام البشرية.

[54] الغزل والتصوف(المقال 1 ، فيما سبق وكان نشر بصحيفة عُمان، العدد ١٩٧٧- ١٦/ ١٠/ ١٩٨٦م

- قصيدة الورقاء(مقال11) فيما سبق وكان نشر بصحيفة عمان ، العدد ٢٣٢٨، فى ١/ ١٠/ ١٩٨٧م
- مقال(111) فيما سبق، وكان نشر بصحيفة عمان فى ٨/ ١٠/ ١٩٨٧م، العدد ٢٣٣٥

والتربية.. من قيم تكاد تخفى على الأجيال باطراد التحديث وحقها أن تزداد جلاء وتنظيما واستزراعا فى السلوك والفن والتربية قبل فوات الأوان.

ولا يعنى ذلك أنه ليست هناك قيم بحاجة إلى مناقشة فى أعمال الخليلى، فلقد يوجد من هذا فى ديوانه الجديد مثلا:

- طلب المشورة من العاقل(الكهل):

الشورى والمشورة قيمة عربية عظيمة . هل يناسبها التحذير المتكرر من عفوية التكلم ، مصادرة على المستشار؟ هل هذه شورى بناءة توافق تراث الخليلى أو قيمه البناءة فى أعماله على العموم؟ أم هى محض واقع تاريخى قبيح مطابق أو غير مطابق وحسب؟(محاكاة واقع . قد يكون، فأين محاكاة النص المرجعى والروح الحضارى الضارب؟ أو حتى المحاكاة لما يمكن أو ينبغى؟.

أذنُ فأنت عاقلُ
أذنُ ولا تَبَرَّم
والتزم
التزمْ حق الملوك
لا تَكَلَّمْ أو يسألوك
وهل تراك عارفا حق الملوك
وهل دخلت مرة عليهمُ؟
أذنُ ولا تَبَرَّم
والتزم
وإن تكن عرفت حقهم
تكلم

ويرد عليه المستشير نفسه بما يكرس النزعة غير الديموقراطية هذه فى الأدب:

مجالس الملوك سيدى
لها المقام الأكبر
لا ينطق الجالس فى
مجلسهم أو يأذنوا
وإن يقولوا يصغ
ملء سمعه
وملءَ قلبه، لا يُظْهرُ
السرورَ إن هم حزنوا
والعكس
ما يدور بينهم وبينه من الحديث يكتمه
....
ينصحهم فى فعله وقوله إن هم أذنوا.

أليست النصيحة والأمر بالمعروف وتغيير المنكر فى ثقافة الشاعر أصول أخرى؟ الخليلى من أعرف الناس بذلك ، وقد حرم هذا النص من هذه المعرفة الجمة على نحو فنى.

ح) جانب اللغة المستخدمة:
لمسها الناقد من عدة نواح:

- من حيث علاقتها بالقصص الشعرى على العموم : حيث ذكر خاصية التعارض بين طبيعة لغة الشعر وطبيعة لغة القصة: الأولى تخاطب المشاعر وتدور حولها وتتعمق فيها ولا تهتم بأن تتقدم كثيرا، حيث اللغة فيها مقصودة لذاتها؛ أما الثانية(لغة القصة) فعلى العكس.
- الناحية الثانية: توفيق الخليلى فى التغلب هذه المشكلة: رآه متحققا فى... مشهد تحية الكهل للملك فى 'كيف أعمل' حيث

تلزم الشاعرية فى هذا الموقف. ورأى التوفيق جانب الخليلى فى الزيادة فى الشاعرية على المطلوب، حين أوقفنا الخليلى أمام حوار من طرف واحد أو أمام قصائد متتالية كما فى مشهد (الكهل يتحدث إلى الخليفة). ومثل هذا الإغراق فى الشاعرية على حساب القصصية حدث فى القصة الثانية 'صرامة الفاروق ' حيث أغرت عظمة الموضوع شاعرنا بذلك على حساب الجانب القصصى؛ وذكّر بتوجيه النقد فى مثل ذلك إلى شوقى رحمه الله دون مقارنة، واستدل بغلبة الشاعرية عند الخليلى فى سبعة مقاطع فى القصيدة قبل أن يلمس الشاعر موضوعه الرئيس(ومحوره قصة العجوز المصرية مع عمرو بن العاص وحكم ابن الخطاب لصالحها [٥٥] .

- الناحية الثالثة لملمس الدكتور أحمد دريش للغة الخليلى: السهولة مع ارتفاع مستواها على العموم. عد الناقد ذلك تطورا فى لغة الخليلى فى اتصالها بالطابع القصصى والنزوع إلى الحداثة، واستدل على ذلك بعدم وجود غير هامشين من التفسيرات اللغوية. قال: "معناه أنه لا توجد كلمات غريبة يجد قارئ العصر نفسه بحاجة إلى تفسيرها" [٥٦] .

-ومن ناحية أخرى فى لغة الشعر عند الخليلى فى تناول الدكتور درويش: ذكر ظاهرة التوجه المباشر إلى القارئ والتى كانت موجودة فى قصائد الخليلى القصصية السابقة لاحظ قلة هذه الظاهرة ووصلها باتجاه القصيدة نحو البناء القصصى.. نروت إلى إحلال صوت الشعر الموضوعى محل صوت الشاعر نفسه [٥٧] .

[55] أحمد درويش: تقديمه لديوان 'على ركاب الجمهور' للشيخ عبد الله بن على الخليلى.ن ص ١٥
[56] أحمد درويش: تقديمه لديوان 'على ركاب الجمهور' للشيخ عبد الله بن على الخليلى.ن ص ١٤
[57] أحمد درويش: تقديمه لديوان 'على ركاب الجمهور' للشيخ عبد الله بن على الخليلى.ن ص ١٤

- وقد أورد الباحث تحت معالجته للغة الشاعر أيضا محاولته فى 'الحسناء المحتكمة' مزج الواقع المعاصر بالتراث الإسلامى وبالقصص على ألسنة الحيوانات وعدد هذه الكحاولات إلى الواقع المعاصر، كما أورد محاولة القصة الأخيرة تقديم صورة لبعض العادات والتقاليد العربية القديمة مركزة على تعديل (خيلاء الشباب) (ودفعه) إلى تحقيق أحلامه بطريقة عصره(والتدقيق بين الأقواس من عندى).

* وبيّنَ أن الباحث الفاضل يستخدم لفظ اللغة بمعنى اللغة والأسلوب، ويستطرد فيدخل فى هذا ما كان يمكن يلحق بنقطة(التعريف بالقصائد من حيث محتواها وصنعتها الفنية).

ط) طبيعة الصيغة اللغوية عند الخليلى:

أوردْتُ وأشرْتُ إلى رأيى فى طبيعة الصيغة اللغوية عند الخليلى فى هذه الدراسة بما يختلف جذريا ومنهجيا عن الدكتور أحمد درويش لاعتقادى فى ضوء الأمثلة التى أوردتها وغيرها أن التناول اللغوى بعد التوطئة التأريخية الموجزة إلى جانب ما أورده الدكتور الفاضل من مقارنات و اقتباسات من الخليلى (كنت أتمنى أن يوثقها) وإلى جانب الكتب النسية التى رجع إليها قد كان يكون أقرب إلى منهج تأملى موضوعى، وبخاصة فى صدد الخليلى الذى يناسبه هذا تماما.

من المكاملة المناسبة لتعريف الشعر بأنه "أنسب الألفاظ فى أنسب الأوضاع" القول بأن هذه الألفاظ فى الشعر تتجاوز بالمجاز وبالصوت وغيرهما حدود معانيها القاموسية إلى آفاق رمزية وانفعالية، فضلا عن

ان قيمة الاستخدام اللغوى عند شاعر كالخليلى تتمثل أول ما تتمثل فى تطويعه اللغة وكأنها عجينة لينة بين يديه لتشكيل فن مؤثر تزداد مساحة الاعتمام به مع الزمن ما استمر الوعى بهذه المعايير النقدية واستمر توطيد أواصر العلاقة بينها وبين اللغة؛ ناهيك عما ذكرت من نظافة تصوفه ومما يزخر به أدبه ولاسيما المتأخر من جمالية خلقية محسوبة فى الفن كما بينت فى نظريتىْ الزيات فى الجمال والفن [٥٨] . وهى مقولة كولاريدجية أيضا [٥٩] .

وأعتقد أن عدم الاهتمام بطبيعة الإبداع عند الخليلى فى مادته اللغوية ومن خلالها .. هو من أثر دعوة الحداثة التى اشتكت منها نازك الملائكة فى كتابها "قضايا الشعر المعاصر الذى أصدرته سنة ١٩٦٢م فى مباحث" " مزالق النقد المعاصر" – "الناقد العربى والمسئولية اللغوية"[٦٠] ؛ دون أن أنكر أنه ليس كل عالم لغوى يصلح ناقدا أدبيا، كما أنه ليس كل ناقد مستعدا لأن يصدع بالحق ويتضع له لذاته.

ى) حقيقة الاستخدام اللغوى عند الخليلى:

الاستخدام اللغوى عند الخليلى هو الاستخدام البيانى كما كتبت وتحدثت قبل ذلك. والديوان الجديد يدل أيضا على أن مستوى استخدام الخليلى ليس عاديا والأدلة على ذلك عديدة منها:

- العنوان 'على ركاب الجمهور' : المألوف تعبير 'فى ركاب' بمعنى ضمن أو مع، مثل سار فلان فى ركب الخليفة لكن الشاعر أستخدم (علىَ') مجازا بمعنى زائد على (فى)، تعالياً فنيا لا يناقض قولنا بتواضعه الإنسانى المعتاد [٦١] .

---

[58] عبد الحكيم العبد/ مقالات بصحيفة عمان: العداد: ١٧٦٨، ١٧٧٥، ١٨٢٤، ٢٥٨٣ + مقال: ٨٨/٦/٦ .

[59] عبد الحكيم العبد/ الجهود البلاغية عند أحمد حسن الزيات، ماجستير بآداب الإسكندرية، ١٩٧٦، ص ١٢٨

[60] نازك الملائكة/ قضايا الشعر المعاصر الذى أصدرته سنة ١٩٦٢م، ص ٣١٩-+

[61] عبد الحكيم العبد/ إحياء البلاغة العربية: كتاب فى أربعة أجزاء، ج٢ ، ص (مجاز التضمين) ص ٥٦
- وفى مج ٢، بـ 'ط إيداع ١٩٩٩م www.kotob Arabia..com,

- كذلك عنوان العمل الثالث فى الديوان"لا تحتكمى" . الكلمة صحيحة معجميا، يقال: احتكم فى مال فلان واحتكم فى أمره؛ ولكن الاستخدام غير شائع، قال الشاعر نفسه:

لا تحتكمى فى ماله ولا
تحتكمى فى شأنه
لكن دعيه والذى يشا
ؤه لا تستغلى حبه

- المفهوم أنه يعنى (لا تتحكمى) ومثل هذا المستوى المعجمى يفاجئ القارئ العادى ويستطرفه القارئ الأديب وإن احتاج إلى توضيح معجمى.

يقاس على ذلك غذ يروع ويدهش المتذوق لبيان العربية (وإن احتاج إلى مناقشة على مستويات تخصصية ومجمعية) عبارات عديدة منها:

- 'لكنك ابعثه' : بمعنى لكن ابعثه ، وفرق بينهما بالإضافة إلى إضرار الثانية بالوزن.
- 'ما رد إلى شرا' – 'يهيب بالناس إلى قتالنا' – 'تُسنده' بالضم من أسند، لا من سند المألوفة.
- نم. [illegible] : الله كيف [illegible]: لم تضبط ، و[illegible] وجه الرفع أو النصب فى لفظ الجلالة.
- وغير ذلك مما كان يجدر بالإخراج وبالتقديم أن يعنى به خدمة للديوان تخرجه من الحيز الخليجى إلى النطاق العربى الأعم؛ فإذا لم تثبت محاذير من إكثار الشاعر من التوسع المجازى(اللغوى خاصة) فإن لغة الخليلى تكون بذلك قد حققت

ما افترضناه فيها من قبل من تجديدها وتليينها بفعالية تحتذى فى العصر الحديث [٦٢].

- وعلى العموم فتقديم الأستاذ الدكتور أحمد درويش يصيب فى وصف محتويات الديوان بأنها "قصائد قصصية" كما أنه يمثل تغيرا مسعدا فى رأيه وموقفه من الأدب البيانى ومن شعر الخليلى.
- وقد وقف التقديم الأول وتوزيعُ الكلمات حائلين بين القارئ وبين الخليلى: مقدمته وشعره، فقد سطحا الخليلى كما أن نقد الريادة قد ضيق فى مساحته له
- وعلى هذا وعلى فضل البيئة العربية الخليجية على العربية وعلينا نقادا مصريين وعربا آخرين غير نفطيين : أجدنى مقرا بأنه ليس الخليج فى بلادنا نفطا وحسب.
- لعل نقدى هذا الذى أومأت إلى أنه نقد شطر من الأكاديميين اضطرهم الواقع النقدى إلى الانبراء أو التصدى – لعله لم يجاوز القصد ولم يبالغ فى أن النقد فى حاجة إلى تكامل وإحكام.
- وعسى أن تتولى إحدى الجهات البدء بالجمع المنظم لكل ما أدير حول الخليلى من دراسات : توضيحا للصورة وتوطئة للهدف المذكور.

---

[62] عبد الحكيم العبد/ مقال: قصائد الخليلى وقضية الوحدة فى الشعر العربى بصحيفة عمان فى ٩/ ٤/ ١٩٨٧ م(كلمة (قط) العمود الأول- ومقالنا: مجلس الثلاثاء وحاضر الشعر العمانى فى ١٠/ ١٢/ ١٩٨٧م، العمود الثالث)
- وراجع توضيحنا لاستخدامه الفلسفى للفظ "جهاز" رغم ما يتبادر إلى الذهن- ورآه أحد النقاد- من أنها غير شاعرية بمقالنا: الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى، العمود الثالث.
- وفى المجاز اللغوى وفراق ما بينه وبين المجاز القائم على التشبيه راجع كتابنا: إحياء البلاغة العربية: كتاب فى اربعة أجزاء، ج٢ ، ص ٥٥(حصر أنواع المجازوتعديلنا تسميات المرسل والعقلى والحكم؛ دون الحكمى والقائم على التشبيه)
- وفى مج ٢، بـ 'ط إيداع ١٩٩٩م

V1

رثاء القيم الغاربة فى مقصورة يا سارى البرق

لا يستطيع المرء أن يصف شعوره وهو بحضرة المعانى والمواجد الخليلية فى الكثير الغزير من شعره وإبداعه.

ولئن كان الخليلى قد وصف من مقدمى ديوانه "وحى العبقرية" وغيرهم بأنه شاعر عمان الأول أو أميرها على مملكة الشعر وما إلى ذلك. ولئن كان قد وصف بأنه فى حِكَمه أشبه بلقمان الحكيم

ولئن كان قد وصف على لسانى من قبل بأنه 'ظاهرة" وحاول البعض ربطه بالحداثة وغير ذلك: فإن التسمية الملائمة للخليلى ربما تكون أنه {شاعر وأديب حديث متميز فى مستوى الفحول من شعراء العربية وأدباء الإنسانية الحكماء الكبار: بحر من الفصاحة وفيض من السمو والروعة لا تحده شطآن الحد والتعريف بقطر أو عصر.}

وإذا أردنا أن نتناول شيئا من أعمال الخليلى الآسرة بالعرض والتبيان فى هذا المقام فإننا إنما نفعل ذلك لشعورنا بأننا فى مسيس الحاجة إلى [illegible] يدركون مدى عوزهم [illegible] الشاعرية الخليلية من قدرة على المؤاساة وشفاء الغليل ونقع الغلة والمعاونة على مواجهة الحياة وربما علاج أمراض الأحياء الخلقية والعقدية المستعصية المحبطة من حولنا.

مقصورات الخليلى

المقصورة الشعرية قصيدة قافيتها الحرف التاسع والعشرون وحده من الأبجديـة العربية (هذا إذا جاز عده حرفا وإلا فهو مجرد نفثة هواء صـائتة لأى من الحروف الأبجدية الـ (٢٨) متى جاء مفتوحا بمد(علا- نمَا- درَى- الخ).

وللخليلى مقصورات منها اثنتان باهرتان فى بابهما: مقصورته التى مطلعها: "يا سارى البرق .." التى يلى الحديث عنها، والتى يجوز أن نعدها : مفخرة بالقيم ومرثية لها فى نفس الوقت؛ وهي فى ديوانه وحى العبقرية الذى يتضمن غيرها وهى تبلغ ٢٥٢ بيتا[٦٣]؛ ثم مقصورته الأخرى المطبوعة وحدها كاملة فى كتيب باسمها "وحى النهى" وتبلغ قرابة ٦٠٠ بيت[٦٤] ، وهى لولا فرق السجع والموسقة النثرية العلائية أشبه ما تكون فى ورعها وسمتها الخلقى بعمل أبى العلاء فى كتابه "الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ. فى العملين ذابت لدى الشاعرين نزعة الحزن فى لحن صوفى نقى يشفى من الهم ويُعْلى على الصراع.

مقصورته: يا سارى البرق
(فى رثاء القيم الغاربة)

موضع الحديث وصاحبة الاحتفال الآن و مطلعها وتالي ه.

يا سارى البرق يهلهل السم	يخط أسطارا كلألاء السنـ
تسوقه لواقح ندية	ومرزمٌ بين حنين وزُغَا

63 عبد الله بن على الخليلى/ ديوان وحى العبقرية، ط وزارة التراث القومى والثقافة، سلطنة عمان، ص ١٢٣- ١٣٧

64 عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى

هذه المقصورة سيمفونية أدبية كاملة بلا مراء، لعلنا نستطيع تقسيم ما نتناوله منها منهجيا إلى أقسام على النحو التالى:

- رؤى كونية طبيعية وقلرآنية
- مناجاة وضراعة لله
- السقيا لمعاهد القيم الغاربة
- اغتراب الشاعر عن قومه ومناشدته إياهم فى معاهد القيم
- تماسك الشاعر وترفعه فى وجه الدهر
- ولهه على السجايا فى السلسلة الزكية للأسرة الخليلية
- استيثاق بصنع الآباء واقتداء بهم.

وهى أفكار رئيسة أو أغراض شغلت (١١٠) بيتا من أبيات هذه المقصورة الـ (٢٥٢). وعلى هذا الجزء المعنىّ نقف عرضنا هنا:

الرؤيا الكونية:

فى أبيات الافتتاح الخمسة عشرَ الأولى: حلق الشاعر فى أجواء الطبيعة والوجدان الدينى الإسلامى. استلهم فيها الشاعر الطبيعة من فوقه بصدق على عادة العرب القدماء او على عادة كبار الرومنسيين ، كما استلهم النبع القرآنى الخالد بمشاهد ومواجد تقمصها من سورة الكهف واستدر بها عطاء البرق والسحاب للأرض ولأربُعُهِ ولمهجته ولمكانه العزيز المنال بين بنى عصره، وهو فى نجوة منهم بكهف أقدس من الكمال والهدى [٦٥].

تزاور الشمس إذا ما طلعت	عنى يمينا وشمالا فى ا[illegible]
كأننى فى فجوة من عمرى	تقلبنى عناية الله اعتنا
....	....
فإن تكنى فى الرقيم لمعة	فتلك من جذوة موسى تجتلى

---

[65] عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى (ب ١- ١٥)

وإن بعثت بالكمال والهدى	من نومتى فذاك بعث الأوليا

مناجاة ودعاء:

مناجاة اقترب فيها الشاعر من مستوى إدراكنا العاطفى لأمله المعلق بالله وبرسوله فى حضرة من الجلال والكمال المقدس. ساق فيها الشاعر دعاءه الصوفى الحنون لكل عين اغرورقت ولكل قلب ما قسا [٦٦]

يا أملى ولحسن أملى	معلقا بالمصطفى والمصطفى
يا أربى وما أجل أربى	بين الجلال والكمال والإبا
....	....
سقيا لعين غرقت فى دمعها	من خشية الله وقلب ما قسا

السقيا لمعاهد القيم الغاربة:

اثنا عشر بيتا خص بها الشاعر معاهد تربيته وتنشئته وتعليمه على التقوى والسخاء، وسائر القيم التى سطر فيها التاريخ كما نعلم للمدرسة الإباضية ولأجلاء اليعاربة من بعدهم ما يغبط الشاعر ويبرر فخره بهذه المعاهد أو بالحلاى بهذه القيم التى أوشكت على الزوال [٦٧] .

يا برق لا تبخل على معاهدى	فإنها قد أشرفت على الثوَى
....	....
يا برق روها بماء أدمعى	إن نضبت منك سحائب الرجا
معاهدا درجت فى أحضانها	أرتضع الحمد على مهد العلا
نشأت فيها وأنا منذ الصبا	فتى الإرادات وكهل المحتمى
ما زاغ بى عن غايتى نعيمها	ولا اطبانى حورها دون المدى
إذا درست من حياتى صحفا	درست ما يغبطنى بين الورى
معاهدى أكرم بخا معاهدا	لا تنبت اللؤم ولا تسقى الخنا
معاهدى مرابع العلم وفى	ربوعها أصبح فحلا يتقى

66 عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى (ب ١٦- ٢٠)

67 عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى (ب ٢١- ٣٢)

معاهدى منبت كل ماجد	سبط اليمين إن دجا الهول أضا

اغتراب ومناشدة:

موقف حيرة للشاعر بين ما يعرفه من فضائل المعاهد العتيدة والتربية القديمة الغاربة وبين ما يجد نفسه فيه اليوم من غربة سببها اغتراب الناس اليوم عن هذه القيم العظيمة الآخذة فى الزوال. وهى حيرة للشاعر تشعره كأنه فى سُكر عن الواقع، أو بالأحرى كأن هؤلاء الذين حوله ليسوا عربا وليس هو منهم فى شىء. وهو شعور لم يسع الشاعر إزاءه إلا أن يناشد معاصريه الله فى تلك المعاهد او تلك القيم العزيزة [٦٨].

اللهَ فيها يا بناة مجدها	فالمجد لا ينى على هام الدُّمَى
....	....
وقفت فى يعربها وفى بنى	معدٍّها كأننى على شفا
فما عرفْتُنى أفى حقيقة	وقفت أم بين خيال ورؤى
....	....
فعدت لا أبصر ما أشتاكه	كأننى أمعنت فى كأس الطلا

فى وجه الدهر:

البيات الثمانية عشر التالية تصور موقف تماسك وتحامل للشاعر فى وجه الدهر (يقلقه عزيفه) ويتأبى الشاعر عليه من أن يطمس على أصالته أو يمسخ مكانته أو يكبله بأغلاله. وما ذاك الاستعصاء والتأبى من قبل الشاعر إلا لأنه (المؤمن بالله) الذى (لا يوقظ الفتنة) لكنه لا يوليها الأدبار، كما أنه : أى الشاعر، يتأبى على الدهر بضميره الذى لا يشترى، وبحمد الذى لا يخلق لله واعتقاده الذى تتحطم عليه كل مكائد الدهر أو أهل معاصرته الذين ظاهروا من القيم النبيلة [٦٩] :

---

[68] عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى(ب ٣٣- ٤٠)

[69] عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى(ب ٤١- ٥٨)

أقول للدهر وقد أقلقنى	عزيفه لكننى ثبت الحجا
يا دهر لا تطمس على بصسرتى	فإنها من الصراط بالسَوَى
يا دهر لا تمسخ على مكانتى	فإنها بين الجلال والهدى
....	....
لكننى الواثق بالله إذا	أدال منه أو له كما يشا
لا أوقظ الفتنة من مضجعها	وإن ترامت لا أوليها القفا
إن يقدح الدهر صفاتى ساخرا	يقدح من القوة ما يوهى القوى
....	....
صناعتى ماكنة نسيجها	ملابس الحمد وهلهال الثنا
وإن ينازعنى ردائى ظالما	جعلته غُلا عليه فخذا
فما ردائى فى رفيع نسجه	بمرتض غلاى لا بسا علا
....	....
لو رامنى الدهر عليه كائدا	لكدته والله حسبى وكفى

ولـه الـشاعر علـى الخـلال والـسجايا فـى الـسلـسلة الـزكية لأسرته الخليلية:

فـى هـذا القسم مـن القـصيدة يتمـثل وَلَـهُ الـشاعر علـى مـا افـتقده بافـتقاد التاريخ للسلسلة الصالحة من اليعاربة ذوى الخلال المشهود لها وبها، وهو وَلَهٌ لا يسع الشاعر إزاءه إلا أن يهرع إلى الله بالضراعة مخافة أن تتمزق نفس الشاعر عليهم حسرات [٧٠]

وأسرة أمنع فى عزتها	من تبع إن يكن الفخر التقى
سلسلة من صالح فمصلح	فعالم فعامل فمرتضى
فمؤمن فحاكم فعادل	فراشد فمرشد فمقتفى
سلسلة ليس لها إرادة	إلا إرادة الحكيم كيف شا
لا تعرف اللؤم ولا تأخذه	ولا تهون لخسيس لو سما

[70] عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى(ب ٥٩- ٧٨)

....	....
ترفعوا عن الحطام فاغتدوا	وهم على الرفعة سادات الورى
....	....
يا ويح نفسي وأنا بعدهم	في موقف كأنه على هُوَى
أمنح عيني فلا أرى سوى	ربي ولي فيه به خير الأسَا
فإن ضرعت فله تضرعي	وإن ذللت فله لا للسُوا

من حالة الوله والحسرة إلى الاستيثاق بصنع الآباء ودعوة إلى الاقتداء بهم.اقتداءً لا يأسى الشاعر على شيء أساه على التقصير فيه:

فبعد موقف الضراعة المتماسك في ختام الوصلة السابقة إلى موقف من السلام والفخر بالآباء ودعوة إلى التأسي بهم في السعي والعقل والإيمان والثبات في وجه الموتور والمسعور، فضلا عن الدعوة إلى التأسي بهم في سائر خلال الخير التي لا يأسى الشاعر لشيء الآن إلا لتقصيره إن وقع في بلوغ (تلك الخُطا) [٧١].

يا لبني أبي سلاما زاكيا	منا على تلك الخطا ومن خطا
آباءنا ومن لنا بمثلهم	في الجوهرين: العلم والحلم سوا
هلم نحذو حذوهم فمن حذا	حذو أبيه في الهدى فما غوى
المال في أكفنا رهينة	والرهن لا يفكه غير الفدا
والنفس أعلى أن ترى ظعينة	ترزح في غبيطها مثل اللقا
والعقل أغلى أن يعيش راتعا	سائمة بين الغدير والكلا
وخير [illegible] الإنسان أسمى أن يرى	تعرض [illegible] الحياة تاجا أو حنى
المؤمن الصادق في إيمانه	أعز من عمرو بن كلثوم الفتى

[71] عبد الله بن على الخليلى/ مقصورته : وحى النهى(ب ٧٩- ١١٠)

هذا إلى العديد من صور الوصف للسجايا السلبية التى قاومها قوم الشاعر منذ كانوا ووقفوا فى وجهها من مثل خلال (الموتور) و (الفاتك) و (المهان) إلى (العجب بالنفس) و (الكبر) ، إلى قوله:

يا لك من مصعر لخده	تمتنني وجوهرى أصل الغنى
إن يكن الفخر بجد وأب	فمحتدى كالشمس منبع الضيا
وإن يكن بشرف مكتسب	فمكسبى أشرف شىء يقتنى
فإن أسد فعن تراث ويد	لا حلية معارة إلى مدى
وإن أقد فبالهدى لما عنى	أهل الهدى لا ما عنى أهل الهوى
فإن نصرت فعلىَّ أن أفى	لله ما ما وعدته قبل الجزا
وإن تك الأخرى فلى فى أُجُرٍ	وفى حنين سلوة لمن وعى
ما نكب المختار فى موقفه	لكن ليظهر النفاق المختبَى
والعبد منصور من الله غذا	قام بنصر ربه لو ابتلى
يا أسفى وهل ترى يؤسفنى	إلاى إن قصرت عن تلك الخطا

هذه هى عناصر ورؤى الخليلى وقيمه ومواجده الصوفية النقية الآسرة الصدق. والتى شغلت الأبيات الـ(١١٠) الأولى فى مقصورته "وحى النهى" ، والتى وصفتها بما وصفت فى هذا العرض التذوقى الانطباعى المتواضع . وعسى أن أكون به وبما سبق لى من قراءات نقدية فى الخليلى وحوله قد أديت بعض ما أوجبته على نفسى وما تطلبته من زملاء القلم القادرين فى الساحة ، باعتبارى الخليلى (ظاهرة تستوجب تضافر الجهود لاستكشاف أبعادها بواسطة تقنيات نقدية وفكرية متنوعة) منذ بهرنى ضوء الصوفية الخليلية الدينة الفلسفية الآسرة لأول مرة فيما نشرته عنه فى مقالى "الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى" أواخر سنة ١٩٨٦م.

ذلك المقال وما تلاه من مقالاتى ومداخلاتى ، والذى صار وصارت منذ ١٩٨٦م مصادر للاستشهاد فى كتابات زملاء وخطبهم (وإن لم يسند بعضهم) .

بهذه النقود ونحوها يمكن لنقادنا المتنافسين أن يتداركوا ما أسمحوا به من أخذ، ويمكن لشبابنا ولمؤسساتنا الثقافية الوطنية والقومية أن ترصده وتستثمره . وعسانا جميعا جميعا أن نفلح فى تجفيف دموع الخليلى الشاهد على عصرنا بإطلاع شمس قيمه الغاربة من مشرقها الجديد لأنها قيم الحنيفية الشاملة السمحة فى فطريتها وعذوبتها.

الفصل الثانى
ديوان أنتِ لى قدَرُ لسعيد الصقلاوى
(صنعة ومذاقات: ذاتية وجمعية)[٧٢]

: طبع ديوان أنتِ لى قدَرُ لسعيد الصقلاوى سنة ١٩٨٥م، ويضم تسع عشرة قصيدة ذاتية التجربة، إلا من عدد نام من المنظومات أو القصائد التى بدأ يتحول فيها وجدان الشاعر من الذاتية المحدودة إلى الذاتية القومية والوطنية الجمعية والإنسانية العامة.

عالج فى إحداها الشاعر فخرا بوطنه عُمان "وطنى"، وفى ثانية ذكَّرَنا بقصيدة "الموسيقية العمياء" للشاعر المهندس المصرى على محمود طه، وبقصيدة "مع الضرير" لعبد الحميد صقر، لكن موضوع قصيدة الصقلاوى مستقى من محيطه هو، وقد عالجه فى قصيدة بعنوان "الفقير الأعمى".

كذا عالج فى ثالثة بعنوان "صحوة العمر" فكرة دعوة الفتاة إلى الإصرار على اختيار من تحبه. وفى رابعة بعنوان "بائعة الحزن" حاول أن يذيب ذاتيته الولهى بالحب المكلوم فى غالب قصائد الديوان فى ذاتية أمته العربية من خلال تصويره جوانب ومعانى من مأساة بيروت وفى خامسة عطف شاعرنا على أفغانستان.

وفى مطرد لهذا الاتجاه نحو النضج فى فن الشاعر المستشعر لآلام

---

[٧٢] نشرت الدراسة بصحيفة عمان بمسقط فى ٥/٢٩ و ٦/١٢/ ١٩٨٦م

أمته الكبرى عالج الشاعر فى قصيدة لم تطبع فى الديوان مأساة الجندى المصرى 'سليمان خاطر' الذى قتل ببندقيته سبعة من السائحين الإسرائيليين العزل سليطى اللسان بسيناء، ثم وجد منتحرا أو مشنوقا بحجرته فى إحدى المستشفيات.

ويتضح لنا من دراستنا لديوان الصقلاوى أن لشاعريته مذاقات:

- **المذاق الأول:** مرحلة التشوف الغرير المتفائل للحب، وتمثلها مقطوعتان فى أول الديوان:

- مقطوعة "إهداء" وأولها:

لك وحدك أنت أغنى يا حبى
ولغيرك ما نظرت عينى
ولغيرك ما استمعت أذنى
وبحبك يا شمس الكون
صورت الدنيا فى معنى فنى.

وهى من البحر المتدارك(فعلن- فعلن- فعلن- فعلن).. ذى الإيقاع الرتيب كإيقاع بعض رزحات الرقص العمانية، أورده الصقلاوى مجددا فى محافظة كما هو ظاهر على : خمس تفعيلات فأربع وأربع فخمس عودا على بدء.

لم يشذ عن هذا الايقاع المنتظم المتصرف إلا البيتان الخاتمان فى هذه القصيدة ([illegible] الأسطورة) ذات الأسطر الستة المتفاوتة الطول. والشطران هما:

فأنا لك منك أغنى
وأنا لك أهدى لحنى

وتنقص كلا منهما تفعيلة على الأقل لتحسن بها قفلة القصيدة الرقيقة؛

إذ تتألف كل منهما من ثلاث تفعيلات وضربة كف أو نقرة(سبب خفيف واحد): (فعلن فعْ) .

لقد ضحىَ الشاعر هاهنا فى عجلة بتفعيلتيه ؛ إذ قدمهما قربانا لحبيبته المجهدة لأعصابه على حساب الأداء الذى يأخذ فى السلاسة ، وعلى حساب السلوب الذى تبدو عليه شية الصقل الذى يستلهمه الشاعر من اسمه ومن أثر التجربة المبكرة، ومن أثر الاستماع أو الاطلاع على الشعر الرومنسى فى مدرسة كمدرسة "أبوللو"؛ فضلا عن قصائد الشعر العربى المغناة المشهورة فى عصرنا.

<u>مقطوعة "لو كنت معى":</u>

فى نفس البحر. ازداد فيها قلق الشاعر على حبه المأمول، حتى كاد الإيقاع يفلت من يده؛ - فقد بدأ بأربعة أبيات ذات تفعيلات خمس

- ثم اختصر التفعيلات فى أربع فى بيتين
- ثم بدأ الدفعة الثانية (المقطع الثانى) بـ (فعْلن فعْلن) لا غير:لو كنت معى.
- ثم عاد فانتظم فى (فعلن فعلن فعلن فعلن) فى ستة أبيات
- قصرها فى السابع على ثلاث
- وفى الثامن على اللازمة: لو كنت معى.

ثم عاد إلى ثلاث فسبعة وسبب واحد.

*هكذا خرجت القصيدة من من الشكل الشعرى التقليدى إلى الأداء الحديث الذى يجعل التفعيلة وحدة القصيدة، ولا البيت: بينما الشاعر الإنسان - كواحد منا حين كنا فى مقتبل الشباب- موزع بين اللهفة وبين التمنى والضراعة. نصفه متشوق للالتحام بنصفه الآخر ، يمضه

الحرمان، ولا يحتمل الانتظار، فيحيا فرحة واهمة متصبرة بزاد التهليل والدعاء الذين لا حيلة لأبناء العربية المشدودين إلى التقاليد الكابتة سواها:

يا فرحة عمرى ـ٥ـ٥/ ـــ٥/ ـ٥
لو كنت معى ـ٥ـ٥/ ـــ٥
لن نجنىَ غسلينا ـ٥ـ٥/ ـــ٥/ ـ٥ـ٥
و(نزف) الدهر مواكبه ـــ٥/ ـ٥ـ٥/ ـــ٥/ ـــ٥
آمينا آمينا[٧٣] ـ٥ـ٥/ ـ٥ـ٥/ ـ٥ـ٥

المذاق الثانى:

تبينا فى مذاق أول من شاعرية الصقلاوى فى الحلقة السابقة كيف أن أمل الشاعر الحالم لم يدم غير مدة قصيدتين انتهت عندهما مرحلة الوهم الأولى لديه، وها هو فى مرحلة جديدة من حبِّه المعنَّى يكتب بعناوين مخضوبة: "توقيع باللون الأحمر" و "لماذا نحب":

فى "لماذا نحب" تبدو التجربة وقد أنضجت الشاعر فاستقام له الوزن فى بحر المتقارب: أحد أبحر الخليل الأصلية، كما انتظمت له قافية فى مجموعات أبيات القصيدة المتتابعة فى صورة شطرات تتابع عشرات، طال فيها نفس شاعرنا إلى سبعين شطرة.

وفى أول مقاطع القصيدة يتساءل الشاعر عن سبب حبه وتعب قلبه وحرقته عبر تجربته فى المرحلة الوضلِهَةِ السابقة :

لماذا لماذا نحب؟ ــ٥ـ٥/ ــ٥ـ٥/ ــ٥ـ

[٧٣] (اختتم المقال هنا بـ "وإلى اللقاء مع سعيد الصقلاوى فى مذاقين آخرين من شعره وإطلالة ثانية على الحركة الأدبية بسلطنة عمان)

ويتعب بالحب قلب
لماذا نسل سيوفا
علينا فتشعل حرب
نغوص وندرى بأنـْ
نـَ الخروج من اليم صعب

وهكذا يمضى الشاعر مع 'لماذا' ، يستفهم متعجبا أو متحيرا، يستنكر ويتعذب، وهو يفتش عن حبه بين الخمائل ، ويحلق معه فوق النجوم:

وفى كل ركن من الغا
بـِ فى السهل فى المنحدر.

يود لو غشى هواها (كناية عن الزواج) كما فى المجاز القرآنى الدمث، ويمضى يصور حالنا إذ تكلمنا؛ فنشعر أننا ملكنا المنى والزمانا. وإن تنفر منا تتركنا نهبة للسهد والموجعات الطوال... إلى آخر القصيدة، لولا أن عبارة عامية شامية تغزو لغة الشاعر فى العشارية الأخيرة من مقطوعات قصيدته ذات التجميع العشرى للشطرات. وهى هفوة يمكن أن يجد الشاعر لها حلا أو نجد نحن لها حلا فيما بعد، قال:

فلا هى تشعر فينا (يقصد: بنا)
ولا هى فينا تبالى
لماذا نحب إذن؟
كيف نلمس نصل الصقال؟

ونصل الصقال إضافة مقلوبة خضوعا للقافية أو تشبيه مقلوب ، إلا أن يعنى الشاعر إيغالا رمزيا لا أظنه بعنيه أو يتمذهب به . ولما كان هذا ضارا بالمعنى وبالقافية فى مجمل اتجاه الشاعرفإننا نقترح على الشاعر أن يكتبها هكذا فى طبعة قادمة:

لماذا نحب إذن كيـ
ـف نلمس وهج النصال؟

المذاق الثالث:

حاول فيه الشاعر أن يتداوى بالمرح والعزوف عن اجترار الوّله والمعاناة، فكانت موشحة خفيفة راقصة بعنوان " والله ىأهواك": خمس سباعيات حسنة السبك على وزن مستفعلن فعلن، أولها:

أهواك أهواك والقلب يرعاك
فى العين سكناك فى النفس مرساك
فى الدمِّ مجراك فى الروح مسراك
أهواك أهواك

لكن رقص العاشق كرقص الطائر المذبوح رقص إلى أمد؛ ثم إذا هو يتكشف عن محض حلم يقظة وتعلة نسيان، ما عتم الشاعر أن أفاق منها على الحقيقة الممضة: حقيقة التعذيب " الماسوشستى" تعذيب الإنسان نفسَه أو تعذيب نفسه له:

البعد يرهقنى رؤياك يحرمنى
والشوق يحرقنى كالنار فى بدنى
يا حب يا سكنى رحماكِ رُحماكِ
رفقا بمضناكِ

وهو مع ذلك لا ينى يقسم وهو يعانى لسع سياط الحرمان الملتهبة:

أهواك أهواك!

الباب الثانى
فى القصة والرواية
عبدوانى والمظفَّر

الفصل الأول
فن الأقصوصة عند صادق عبدوانى

المقالة الأولى
فن الأقصوصة عند صادق عبدوانى(١) [74]

أقصوصة البخيل

تستهدف -كما يتوسم من عنوانها - معالجة مشكلة البخل. بطلها 'خلفان'

---

[74] *افتتح المقال على لسان محرر الملحق الأستاذ محمد الصليبى بتويستين وتمهيد:
الترويسة: ولعلها لغة ترنيسة بمعنى رأس المقال وما أشبه وتتضمن عنوانين توصيفيين بخطين متميزين(بنطين عريضين) وهما:
"حشد الأفكار الكثيرة فى السياق القصير
الصنعة فى "البخيل" غير متقنة وفى "أمى ماريا" تبدو أكثر تركيبا"
- ببنطين متميزين رأس المقال فى نشرة صحيفة عمان ، العدد ١٧٥٤، فى ٦/ ٣/ ١٩٨٦م، ص ٩، ١٧
ثم التمهيد على لسان المحرر: وهو يقول:
"لئن كان العصر الحديث اقتضى غياب الملاحم والأساطير وحواديت الجدات وحتى الروايات الطويلة نفسها إلى حد كبير عن ساحة الأدب أودس بهذه الأنواع فى ثنايا وإلماحات فنون أخرى فإنه لم يحرمنا كليا من متعة القصة وأبقى لنا منها نوعا واحدا على الأقل هو "القصة القصيرة" أو الأقصوصة إذا جاز التعبير.
- ولقد غزر إنتاجنا العربى القصصى القصير وتنوع تنوع فنون القول ومذاهبه فى عصرنا، كما شملت خارطة افبداع القصصى بلدان الوطن العربى جميعه تقريبا. ولعمان بطبيعة الحال مكان يرشحها له دورها الحضارى العظيم على خريطة العالم القديم ودور شعبها الحديث انمسهو.
- ومن هنا كانت أهمية الدعوة الواعية الآن لتسليط الضوء على الادب العمانى وتعريضه لشعة النقد البناء وإثرائه بالحوار والمقارنة ، وإخراجه من المحلية إلى القومية إلى العالمية.
- ويسر جريدة 'عمان' بهذه المناسبة أن تسهم بنشر دراسة للدكتور عبد الحكيم عبد السلام خبير اللغة العربية بدائرة البحوث التربوية: وهو من الساتذة المتخصصين فى النقد والبلاغة وممن باشروا العمل بالسلطنة ولمسوه عن كثب ولمس بيده نبض وجدانها الفتى الطموح ، وقد نشرت له 'عمان' بالفعل وما زالت دراسة فى فن المقامة القصصى التقليدى. والمأمول أن نتابع معه ومع قرائنا الأعزاء نشر سلسلة مماثلة له فى النقد تتناول إنتاج أدبائنا وشبابنا العمانى بالنقد: **تحليلا وتقييما وتقويما؛ ولتكن باكورة ما ننشره من هذا نقد الدكتور عبد الحكيم القيم لـ "فن القصوصة عند صادق عبدوانى":**

يتلقى نبأ مصرع وحيده 'خالد' طالب الثانوية العامة "محور أمل أبيه ومرتكز تفكيره". وكان خالد يتدرب على السياقة فى سيارة زميل له لامتناع أبيه عن إلحاقه بمدرسة لتعلم السياقة. ويتضعضع خلفان أمام الكارثة، ويصل إلى حالة أقرب إلى الموت.

ومن خلال حديث الزوجة صور المؤلف حال خلفان وقد غاب عن الوعى وارتطم رأسه بالحائط وسال منه الدم.. الخ. ومن خلال (بانوراما) روائية أدار المؤلف حديثا داخل نفس خلفان وخلفية حياته. ومن خلال ذلك نعلم طبيعة دوافع خلفان من حرصه على إدخال ابنه المدارس الحكومية وعلى أن يستفيد ابنه من الخدمات الجمة التى وفرتها الدولة فى عهدها الزاهر، كما نعلم أن خالدا إنما توفى لبخل أبيه وامتناعه عن دفع أجر لم يكن يتكلف اكثر من مائتى ريال لمدرسة تعليم السياقة.

وهكذا ومن خلال هذا النحو من الأسلوب نعلم أيضا أن السبب الحقيقى لعدم شراء خلفان سيارة خاصة لابنه ، وهو عين السبب الذى جعل الرجل يعالج العيش فى بيته مع أثاث مستعمل، بعضه مكسر ، ومع سيارة مهترئة، وهو يتعلل مع ذلك بأن أثاثه أفضل من الأثاث الأوروبى "المستورد المصنوع من خشب مبشور مضغوط".

وإذ يصاب خلفان بنوبة قلبية لا يستطيع المقعد الذى تهاوى عليه جسده الثقيل أن يقاوم "بعد أن قاوم أربع سنوات فى دار عم خلفان وسنتين فى دار مالكه السابق، كما تتمزق ستارة بيته المهترئة حين قبض عليها خلفان وهو فى أزمته القلبية. ويشعر بعد أن يفيق بأنه ضحية "مؤامرة" اطرافها ثلاثة: مسند ذراع المقعد ، والستارة، ومصيبة الولد. ويفكر

عندئذ "فقط " فى أن يصلح المقعد عند نجار محترف؛ ولكن (الكورامين) الذى يعالج به قلبه لا يسعفه فيسقط ميتا موتا حقيقيا- هذه المرة- بينما هو قابض بيده (الشحيحة كما أراد المؤلف أن يرمز) على قطعة قماش الستارة المهترئة، وقد تبعثرت آماله ، وتبعثرت معها ثروته إلى أكثر من عشرة أنصبة.

* * *

بناء الأقصوصة يسير على بعض القاعدة المعروفة: بداية (هى حدث تطورت عنه حوادث القصة على شكل تداعيات ذهنية) ، ونهاية منطقية لهذه التطورات.

أما أسلوبها فهو أسلوب روائى بالمعنى الحديث. لا يغفل التصوير ويهتم بالتحليل النفسى؛ ولغة مرسلة بسيطة ، ولكنها صحيحة بصفة عامة. وقد استخدم المؤلف الرمز بنجاح فلم يعتورْه إبهام. ولقد كان المؤلف جديرا بأن يستحوذ على تقدير نقدى أعظم ، لولا أنه قد اصطدم بعقبة كأداء حقا:

لقد حشد المؤلف الأفكار الكثيرة فى السياق القصير الذى لا يحتمل مثل هذا الحشد فى القصص القصيرة، حتى كادت الأفكار الفرعية -وبعضها متناقض ايضا- تطغى على الفكرة الرئيسة بدل أن تخدمها.

فالفكرة الرئيسة فى الأقصوصة هى فكرة بخل خلفان على ابنه خالد بأجر مدرسة للسياقة. وقد زوحمت هذه الفكرة بفكرة الاستفادة من الخدمات الحكومية وبفكرة عدم شراء سيارة للولد أيضا وبفكرة حاجة الولد إلى التفرغ للدراسة. والفكرة الأخيرة على الأقل فكرة متوازنة تمثل تفكير جيل الآباء. وليس من الضرورة اعتبارها تبريرا أو تعلة

كاذبة لبخل أصيل فى الوالد.

ثم تأتى فكرة تفضيل الوالد الأثاث الصلب القديم -وإن تكسر بعضه- على الثاث الأوروبى المستورد المصنوع من خشب مبشور مضغوط. هل من الضرورى اعتبار هذا الموقف دليلا على بخل أصيل فى الوالد؟ . أم ان القضية بعد قضية فكرية حقيقة بالتأمل على نحو أكثر إحاطة؟

لم يكد المؤلف يصيب حقيقة هدفه إلا فى رمزه البليغ الذى يصور خلفان خارجا من دنياه بمزقة من ستارة مهترئة فى قبضته لا غير. وسائر صوره وتداعياته الفكرية ما تزال تتطلب عنصر الصحة الفكرية الذى لا غنى للأدب عنه ولاسيما الأدب الهادف الذى ينحو المؤلف نحوه.

اما الصنعة فى أقصوصة البخيل فكصنعة الأثاث الأوروبى المستورد: فيها المهارة ، ولها بريق ورونق، ولكنها غير الصنعة المتقنة التى يخص بها الغرب نفسه، وليس لها قوة اسر البيان العربى القديم او رمزية الشرق وتشقيقاته الأسطورية البعيدة الغور فى التاريخ والوجدان افنسانى الخالد.

أقصوصة "أمى ماريا"

هى -مثل أقصوصة البخيل- من منشورات المؤلف سنة ١٩٨٣م، بمجلة الأسرة، ولكن أمى ماريا تبدو أكثر تركيبا فى الصنعة . وقد وقعت لزوجين عمانيين مثقفين، اصطنعا -بعد إلحاح من الزوجة العاملة- شغالة سيرلانكية مثقفة أيضا. ولكن تعويل الم فى تربية ابنتها طيلة سنوات عمرها الثلاث على المربية يتكشف عن الخطر المشكو منه

دائما ، ولاسيما فى دول الخليج العربية عصر البترول.

المفترض أن القصة من الدب الواقعى الموجه لهدف"نوع من الواقعية الهادفة غير الواقعية الكاشفة التى تتصل بأمراض اجتماعية أكثر خطرا وخدشا للحياء" . ولكن مؤلفنا أضفى على أبطاله مسحا مثالية .

فالزوجة حاصلة على الشهادة افعدادية ، وهى ذات ثقافة واسعة ، وقد اعتبر المؤلف عدم إتقانها الإنجليزية ميزة أيضا، إذ جعل حديثها بالعربية سببا فى تعلم الشغالة ،الأجنبية اللغة، العربية ولكن فى شىء من لكنة مضحكة طريفة.

والزوج خريج آداب القاهرة؛ وحتى الشغالة حاصلة على شهادة "الـ جى سى إى" مارست مهنة التربية من قبل. والمتصور أن وجود أبطال بهذا المستوى لا يسمح بقيام علاقات درامية قصصية، ولكن المؤلف مع ذلك ألف بهم القصة.

تثير القصة عددا من القضايا والفكار ، مثل قضية الفارق فى الحياة الاجتماعية بين الغربيين والشرقيين، والفارق فى أسلوب الكل وكمياته(مفهوم الكرم). الشرقيون حريصون على التزاور، والغربيون مشغولون بأنفسهم ومتعهم لهم خاصة، والدعوة على العشاء لا تكلف احدهم غير قطعة بستيك واحدة مع نشبس.

ولا يبدو المؤلف فى هذين الأمرين آخذا برأى أو موقف، مع أن المقارنة فى هذين الأمرين فى سياق القصة تبدو فى غير صالح الشرقيين الذين يمثلهم هذان الزوجان اللذان زعم لهما المؤلف أو كاد

صفات مثالية. حتى الزوج الجامعي نفسه قد بنى رفضه لفكرة استقدام شغالة أول المر على مقولته "بان المنزل هو مسئولية المرأة . أما كيف تدبر امورها فهذا راجع لها ، بينما هو مشتغل بالتجارة بعد الدوام"

وقد صعد المؤلف بقصته فجأة إلى عقدة واحدة تمثلت فى قول الطفلة البريئة لعمها حين نصحها بسماع كلام أمها "سمية" بأن هذه ليست أمها ، وان امها إنما هى "ماريا" وهذا ما جعل الأم الحقيقية تراجع نفسها ، وتطلب من زوجها الاعتذار لأخيه عن عشائهما عنده، لكى تفكر بهدوء واتزان لمجابهة رحلة السنوات الثلاث من الاتكالية. وهى مجابهة تسفر حتما عن الاستغناء عن المربية المثقفة.

وليس يضمن لهذه المجابهة النجاح بغير أن تترك الزوجة عملها فى وزارة الشئون الاجتماعية لتتفرغ لشئونها الخاصة. وهى شئون رأينا أنها ليست عند الشرقيين خالصة لبيوتهم ، وجل هذه الشئون مظهرى فى الزيارات والحفلات.

وقد أوقعت القصة قارئها فى عدد من المشكلات بدل أن تحلها له. وهى تفهم ضمنا مما سبق ، وةأخطرها هذا التناقض الذى افتعله المؤلف بين خدمة المرأة لمجتمعها فى وزارة الشئون الاجتماعية المناسبة لعمل المرأة بطبيعة الحال وبين خدمتها لبيتها.

إن التوفيق بين عمل الإنسان فى خاصة أهله وبين عمله فى مجتمعه رسالة حيوية ووطنية كان يمكن لمثل هذه القصة أن تغامر بالتبشير بها، ولاسيما أن عوامل النجاح فى هذه الحال متوافرة فى ابطالها المثقفين العمليين جميعا. وبديهى أن تصويب نظرة الطفلة على كل من أمها

الحقيقية وأمها المجازية لا يكون مستحيلا فى مثل هذه الحال المثالية.

ويحمد للمؤلف -مع ذلك- تعبيره عن خصائص اصيلة فى الشخصية العمانية ، مثل الاتصاف بالثقافة حتى مع صغر الشهادة، ومثل الإتصاف بالسماحة فى النقاش والحياة السرية، زومثل الجمع بين الوظيفة الحكومية وبين التجارة، مما يجعل هذه القصة ليست مجرد صورة فوتوغرافية لمرحلة تاريخية فى البيئة الخليجبة العربية.

أقصوصة الخائنة

تصور تطور العلاقة بين البطل والبطلة فى الاتصالات التليفونية إلى زواج ينغصه على الزوج شك موسوس مرير مهتاج العقدة.

لقد صار البطل يؤول كل حركات زوجته وعباراتها ويحملها على محمل الخيانة والقذارة ونحو ذلك. ويقرر البطل امتحان البطلة فيقرر السفر ويعدل عنه وهو ما زال فى المطار . ويعود إلى البيت ويدفع الباب فى عنف وسرعة ، ولكنه لا يجد غير زوجته وقد كانت تصلى . وتستمر -رغم ذعرها من صوت ارتطام الباب- فى الدعاء له فى صلاتها.

* * *

تصطنع القصة [illegible] القصار [illegible] والحوار الذاتى والحديث من الذاكرة، كما تتكلف التحليل النفسى. تصطنع المجاز . تخفق فى بعضه، ولا تخلو من الحركة ، ولكنها تغامر بتبنى نظرة نفسانية (سيكولوجية) مرَضية معينة.

بدأت القصة برنين جرس التليفون. مجرد رنين لا لون له ولا طعم ولا

رائحة. وما هكذا يكون رنين تليفونات المحبين وحتى الموسوسين. وحين يوفق المؤلف غلى التعبير الصحيح عن اللهفة بسرعة البطلة يقع فى خطأين ذوقيين أحدهما يتمثل فى وصفه خطوات البطلة بالاتساع ، والآخر خطأ مجازى لا يغتفره له النقد البيانى المحتكم إلى خبرة الطبيعة ومقتضى الحال، ولا يسيغه الرمز الغربى ؛ وذلك خطا تصوير ابتسامة البطلة الجميلة ولها رذاذ معطر يصل إلى البطل عبر التليفون. وكلمة الرزاز هنا مقززة ، والأبلغ وصف الابتسامة بالإشعاع كما فى العرف الغربى الذى يسير عليه المؤلف فى قصصه القصيرة ، ما دام قد انقطع إلى الآن عن أوصاف العرب الليق بالمقام والأحرى بالاحتذاء.

إن استعارة الكاتب من بخاخات العطور رذاذها المعطر ووصفه إياه فى فم المحبوبة وتكرار ذلك ثلاث مرات على القل فى القصوصة استعارة غير موفقة ، وإن أرضت الذوق البرجوازى الشائع.

والحق أن المؤلف أبدع فى الرمز غلى الحبيبة وهى تستمع إلى البطل عبر التليفون بعبارة "الأذن الوردية" وفى الرمز إلى الحبيب نفسه فى مثل هذا الحال بعبارة "الذن الرمادية" ووفق فى الوقت نفسه فى إكساب هذا الرمز المقتصد طعما فكاهيا خفف عن القارئ عبء معالجة الأفكار السوداوية المكثفة فى القصة.

أما النظرة النفسانية المرضيِّضة الدفينة التى جعلها المؤلف مسؤلة عن انحراف مزاج البطل ووسواسه الشديد فسببها تذكر البطل لحرمانه الذى عاناه قبل خمس سنوات حين كان يعيش فى حجرة هى بالجحر اشبه . بها سجادة بالية ، وأثاث ومخدات مهترئة. وتتمثل فى هذه المناحى النفسية التى تقحم عادة على الأعمال الدبية مخاطر قد لا تخفى

على القارئ ، وقد عالجتها كتب النقد ورسائله العلمية المتخصصة.

وفى الأقصوصة مع ذلك بعض عبارات قليلة خلصت أو كادت تخلص لوصف لمحات الجمال فى المحبوبة: جمال الضعف الأنثوى القوى المعروف فى المرأة المعشوقة، كما فى قول المؤلف: "هى ثابتة واثقة بابتسامتها" . "يزيد اشتعالا بتدللها".

لم تكن صفحات القصة البالغة ثلاثا من قطع ورق مجلة الأسرة الكبير تحتوى إلا على هذا الشاهد وأخر مثله . اما أغلب القصة فقد سوده وسواس البطل غير المعلل بعلة صحيحة. جعله المؤلف يقذف بأبشع اللفاظ وأشنع الصفات.

أقصوصة (وَضْحا)

من منشورات المؤلف سنة ١٩٨٥م فهى متأخرة عن القصص السابقة ، وتمتاز بأنها أكثر تعقيدا لا من حيث التركيب وتعدد الشخصيات ، ولكن من حيث طبيعة الصراع الدرامى الذى دار كله تقريبا فى نفس بطلة القصة وحدها.

لقد تحولت البطله إلى الزهد فى المظاهر التى تطلبتها يوما بعد ان أصبحت شاغلة لزوجها عنها.

بدأت القصة بوصف مجلس "يوحى بالأبهة والثراء" فيه الضيوف خليط من وجهاء العاصمة والجانب الأوروبيين - شذى العطور-

الكؤوس - السفرجى الفليبينى- حمام السباحة.. الخ.

ثم عقبت القصة بوصف تقابلى لحال ضيوف الحفل السعداء الضاحكين وحال "وَضْحا" صاحبة الحفل التى تنصرف سريعا بذهنها عنه ، ولا تفلح محادثة صديقتها الأوروبية فى ردها إلى جو الحفل"فإن شيئا ما كان يحول بينها وبين السعادة الحقيقية".

كذلك قدم المؤلف وصفا تقابليا آخر بين حياة وضحا المترفة وبين حياتها الصعبة الأولى، حين لم يكن ثمة ماء أو كهرباء ، (أيام الحرمان الأولى). وتأتى نتيجة المقارنة مفاجئة للقارئ. فوضحا: لم تتذكر يوما أنها شعرت بمثل هذه الكآبة، فلقد تبدد حلمها بعد أن تحقق لها حين تزوجت هاشم ، وصار -إلى حين- عوضا لها عن أبويها وأسرتها، فوجدت فيه الزوج المثالى الطموح ، الرزين ، والصديق والعشيق . صفات تذكر بنفسها فى كتابات الإسلامى ذى الثقاف الغربى: أحمد حسن الزيات فى الرجل والمرأة ؛ وبناء قصصى يسير حذاء الأبنية القصصية العربية الحديثة الأخرى؛ وأفكار تدفع إليها دورة الحياة المنتقلة المعادة فى البلاد العربية، بلدا إثر الآخر.

حتى إذا لم تطق الزوجة صبرا على انصراف زوجها عنها إلى مشاريعه وإرتباطاته العديدة أخذت تشكو إليه ، ويبدأ فى الاقتراب منها من جديد لكى يتبدد الملل بسفر لازم للزوج إلى طوكيو فى أمر من أمور صفقاته العديدة . وتبقى وضحا وحدها تحدق فى الفراغ الممتد بين السماء والأرض تبحث عن الحب.

لقد أوصلت القصة إلينا ما هدف المؤلف إليه بأسلوب فنى(غير مباشر).

وقد أدار الحوار فى عقل البطلة بنجاح، كما أن وصفه المسهب لمظاهر الثراء والبذخ والحفلات قد نجح فى التزهيد فيها ، دون أن يبدو المؤلف لنا وكأنه يصطنع الوعظ والإرشاد.، كما أنه أسهم فى تدعيم فكرة تقدم حاجة الإنسان إلى الحب على حاجته إلى الظهور والإثراء، وعقم اختيان الإنسان لنفسه فى هذه الحقيقة.

والحق أن القصة حين توضع بإزاء القصة التى قبلها (وهى التى أدار فيها الكاتب الصراع داخل نفس زوج عاشق شاك) تكشف لنا عن وجدان للكاتب صادق غير منحاز، كما تدل هى وزميلاتها المتعددات فى إنتاج الكاتب على تنوع وجوه الروية الفنية لديه واستعداده الطيب للإجادة والإثراء بالقراءة والدراسة والإبداع.

'الأم' و 'ملكة القش' و 'الدجالة'

- ثلاث أقصوصات (أخرى) لعبدوانى تمثل تطور صنعته الفنية بالتجربة والاطلاع من مرحلة المحاولة إلى الإصابة إلى الطبعية السهلة المحببة [75]

أقصوصة الأمّ

تكاد جزئيا تعيد قصة (القلادة) لموبسان من منظور مقلوب. كانت قلادة [illegible] الطبقة المتوسطة ، وقد اسد[illegible]تها زوجة فقيرة من صاحبتها لتظهر بها فى إحدى الحفلات؛ وفقدت منها.

---

[75] - نشرت بصحيفة عمان فى ١٣/ ٣/ ١٩٨٦م. ظهرت كحلقة ثانية تحت عنوان(٢) "فن الأقصوصة عند صادق بن حسن

وإذا كانت المستعيرة وزوجها يحسبانها قلادة ذهبية حقا فقد كان عليهما ان يضنيا نفسيهما بالعمل الزائد لتعويض صاحبة القلادة. ثم تكون المفاجأة عند رد القلادة العوض أن تعلم المستعيرة وزوجها المنهك بأن عناءهما كان لغير ضرورة، إذ لم تكن القلادة المفقودة غير قلادة (تقليد). وكأن موبسان أراد المعنى المعروف (ليس كل ما يلمع ذهبا)، وألا ننساق أمام المظاهر والمفاخرات الاجتماعية المكلفة، وأن نضن - فى الوقت نفسه- بطاقاتنا وعمرنا على الغايات البرجوازية التافهة، وأن ندخرهما لما هو ألزم وأنفع ، وربما للفكر والتأمل كما ذكر أرسطو.

وأقصوصة الأم لعبدوانى تقدم لنا فى آخرها قلادة، ولكنها حقيقية ، بل شبه مقدسة. هى رمز للحياة الزوجية الخالدة فى صدر أم ترملت ، وكان عليها أن تضحى بقلادتها الغالية من أجل ابنها الذى كان عليه أن يحل محل أبيه فى الكسب ورعاية الأسرة من مهنة الصيد . وقد كان الابن (حامد) يريد أن يثأر لأبيه وقاربه ذى المحرك الضعيف من البحر الذى أغرق الوالد : بأن يعمل صباحا ومساء لشراء قارب بماكينة قوية.

وبناء القصوصة فى الحقيقة طيب ، ينم عن خبرة وطبع مُوَات . وقد تطور الحدث والحديث فيها على أربع دفعات:

- وصف حامد وهو واقف فاره القامة ، ولكنه يشعر بالرهبة من البحر ويصفه من خلال شعوره الخاص.
- وصفه [illegible] جالسا على حجر [illegible] صخرة يفكر فى أن يقهر البحر بماكينة قوة عشرين حصانا، وبعلم لم يتح لوالده . أتاحته للابن فرص التعليم المواتية بالبلاد.
- تذكر البطل حديث أبيه له عن البحر والقوارب ، وتعجبه من قهر البحر لأبيه ، وكذلك تذكره ضيق عيش أبيه وحزن أختيه وأمه لموته.

والقسم الأخير يصور البطل وقد نهض للعودة إلى البيت ، ومفاجأة مقدم الأم برزمة النقود التى يحتاجها ابنها ، وقد دبرتها له ببيع قلادتها، وهو معجب مستنكر .. يحتضنها ، ويدفئ وجه أمه البرىء بحرارة دموعه.

غير أن فى الأقصوصة -إلى جانب ذلك- جوانب أخرى طيبة، وجوانب كان يعوزها التجويد والمراجعة.

لقد استقى المؤلف مادته من بيئة الصيد العمانية، وهذا أمر هام. واصطنع أسلوبا وصفيا يجنح إلى البلاغة حقا، ولكنه مع محاولته الارتفاع باسلوبه لم يستطع أحيانا أن يحل المعضلة المعروفة فى الفن عموما وفى الأدب الواقعى خاصة: معضلة كيف نكتب بأسلوب قوى سليم ونجعله فى الوقت نفسه ينضح بفكر العامة ومستواهم الاجتماعى والفكرى. أعنى كيف نجعل الصياد العمانى أو العراقى أوالمصرى يتكلم اللغة القومية فى لهجة طبقته أو ذوقها فى نفس الوقت.

كذلك وردت فى القصة تعبيرات وألفاظ غير موفقة : إما لمجافاتها للنحو أو الإملاء، أو لتطليقها علامات الترقيم المتواضع عليها حديثا كالفاصلة وعلامة الاستفهام والفاصلة المنقوطة ونحو ذلك.

فمن رائع وصفه تصويره البطل (حامد) وهو من أبناء الأشخرة.. فاره القامة كث الشعر كنير الاعتزاز بالنفس ... الخ ثم مقابلته هده الصورة القوية بصورة أقوى وأعتى للبحر الممتد إلى ما لا نهاية ، وخلعه هواجس البطل النفسية ورؤيته المهمومة الخاصة على البحر فى تصويره ، وقد اغتال أبا البطل ، الصياد الفقير من قبل، عدوا

للصيادين . زرقته تبدو داكنة سوداء ، ليس فيها أية مسحة جمالية. أبدا السماء تبعث إليه رياحها العاتية فيأخذها بدرا للهيجان دون اكتراث لأرواح الناس ومصائرهم. سكونه وانحسار أمواجه وعودته إلى طبيعته الهادئة ليست إلا تمثيلية واستعدادا لمعركة أخرى.

هذه شاعرية رومنسية تذكر إلى حد ما بوصف 'لامارتين' للبحيرة أو بوصف خليل مطران للبحر فى قصيدته 'المساء' التى نظمها وهو مريض بمكس الإسكندرية.

وعبارة لامارتين ومطران شعر حزين بطبيعة الحال، بينما عبارة عبدوانى نثرية تتعالى على الحزن بلمسة سخرية خفيفة مسطحة ، كما فى وصفه لسكون البحر فى العبارة السابقة، وكما فى قوله: "كم من قارب ومعداته ابتلعها طعما سهلا لجوفه الخاوى أبدا" و "أبى لم يكن إلا آخر ضحية من ضحاياه" الخ.

ولا غبار على وضع المؤلف للأسلوب الفصيح فى فم خالد بطل الأقصوصة، لما ألمحنا إليه من أن الفصحى لا تمنع من نقل السمات الشعبية: فكرية أو تصويرية، ولما أراد المؤلف من أن البطل الأشخرى الشاب من جيل قد تعلم فى المدارس وأصبح يفهم أكثر من جيل أبيه، ويفكر فى اصطناع قارب صيد بماكينة عشرين حصانا يصرع بها البحر ويشق جلده، فضلا عن أن الصياد العمانى والعامى العربى قد يكون مفصحا بحكم نشأته. شأن الصياد الخليجى فى ذلك شأن الفلاح المصرى الفصيح إلى غير ذلك ..

غير أن الأسلوب حين حاول العمل من خلال عقلية الوالد -ولو أنه لم

يقع فى أخطاء نحوية وتعبيرية كثيرة- فإنه ربما وشَى بها بسبب تطليق المؤلف لبعض علامات الترقيم ، كما فى قوله: "يا ابنى . البحر غدار فاحذر منه. سكون أمواجه . لا يغرنك بمظهره . أنت لا زلت صغير السن لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرك . على الله وعليك أعول . مستقبل إخوتك".

صحيح أن النقط هنا تكفى القارئ القادر على تقدير ما سمى فى البلاغة القديمة: قواعد الوصل والفصل، فضلا عن أنها عبرت بفصلها بين الجمل القصارعن لهفة الوالد بسرعة إيقاع ، كما دللت على صحة فرضية فصاحة الصياد الخليجى تقليديا؛ ولكن ألم يكن من الأكمل خدمة النص بعلامات ترقيم حديثة أكثر؟

فقوله :"سكون أمواجه" كان يحسن وضعها بعد نقطتين بعد الجملة التى قبلها لتعرب بدلا مخصصا لها . و"لا يغرنّك" أو "لا يغرنْك" بمظهره: يحسن أن تستأنف بعد نقطة ، أو يفصل بينها وبين ما قبلها بفاصلة أو بفاصلة منقوطة . وقوله: "على الله وعليك أعول مستقبل إخوتك": لا يصح وصلها(تحريرها) للقارئ الحديث على هذا النحو؛ إذ الجملة تكتمل عند قوله: أعول، ولا يصح تعدية فعلها لمستقبل إخوتك. والواجب عندئذ كتابة مستقبل إخوتك بعد نقطة ، على تقدير ارع مسقبل إخوتك، أو بعد فاصلة على تقدير :فى شأن؛ ونحو ذلك.

وعلى العموم فَإهمال علامات الترقيم فى كتابات الصحف اليومية وكذا إهمال تشكيل المشكِل فى الكلمات داء مستشر ، وقد يون المسئول عن ذلكما عمال الطباعة لخضوعهم لمقتضيات السرعة .

وفيما يتعلق بأبطال القصة فقد كان أبرزهم صورة البطل الأول (حامد) ، فقد صور المؤلف ملامحه الخارجية وكثيرا من هواجسه الداخلية ونمط تفكيره بنجاح. أما شخصية الأب -وهو سبب هذه الدراما كلها في القصة- فقد اختفت تحت قناع الموت ، وطغت عليها أمواج البحر الصاخبة وهواجس البطل الخاصة، ورواية راو نكرة سماه المؤلف ' جمعة' دون أن تظهر للمؤلف فى اختيار الأسماء حكمة أو مغزى. ولم يحظ من شخصيات القصة بعد البطل ببعض العناية إلا شخصية الأم لقيمة الرمز فى تضحيتها بالقلادة.

كذلك يبدو تصوير المؤلف لشخصيتى الأختين ، بل وشخصية البطل الأول فى لحظة القصة الأخيرة تصويرا مبالغا فى خضوعه للرومانسية على طريقة كتاب القرن التاسع عشر الأوروبيين ، خلافا للواقع فى بيئة الشخصيات العربية.

لقد انهارت الأختان واغمى عليهما عدة مرات فى وصف المؤلف لهما عند موت الأب. وحامد الذى ظل متماسكا عنيدا طوال القصة قد ثقل جسده ، ورمى به المؤلف فى حضن الأم ، مقدمها إليه بالنقود فى نهاية القصة.

والموقف لا يحتمل هذا الانهيار كله من البطل ، وهو فى موطن ظفر فيه بمال يقيت به أسرته ويوفر عليه ضنى عمل مهلك كان يعد نفسه له فى الصباح والمساء، حتى لو كان هذا المال ثمنا للرمز الجميل الممتاز المتمثل فى قلادة الأم الوفية.

*وبعد فإن افتعال الضعف الرومنسى فى أبطال الحياة العربية غير

ملائم، وهذا وجه من النقد اخذ على الدكتور محمد حسين هيكل الذى ارتاد لنا ، وللمؤلف بالتالى فن القص الحديث ، بروايته الخالدة 'زينب' فى العقدين الأولين من القرن العشرين. وكان أحرى بالمؤلف أن يستفيد من ذلك ومن نقد كثير انصب على هذه الناحية فى كتابات الغربيين ، وفى كتابات العقاد ومدرسة الديوان فى جملتها.

مَلِكَةُ الْقَشْ

قصة قصيرة ولكنها تسلك بالقارئ مسالك فكرية وشعورية ممتدة، وتنجح بالتالى فى تحقيق المشاركة الوجدانية المنشودة من كل عمل أدبى وفنى صادق، ويُحِقُّ لنا أن نوجه أصدق النقد وأوجعه للكاتب إذا لزم الأمر.

وأول ما يوجب هذا النقد تهاون المؤلف فى عرض قصته الشائقة على المراجعة اللغوية قبل نشرها ، ما دامت أداته اللغوية النحوية لا تعدم ذاما إلى الآن.

محور القصة حادث سيارة صدم فيه البطل عجوزا فقيرة تحمل القش، بينما هو فى طريقه من مسكنه الحديث بالقُرْم إلى مقر عمله بإحدى الوزارات بـرُوى. ولقد خلت من عيب التكدس الذى عبناه على بعض قصص المؤلف قبل؛ وامتازت بحسن تعاملها مع عدد من القيم والمعانى الإنسانية الروحية أو الوجدانية التى هى طلبة كل كاتب أصيل ذى رؤية فلسفية أو شبه فلسفية.

يوم الأحد الذى وقع فيه الحادث (لم يكن مميزا بالنسبة له .. بأية صورة أو بأية قيم اجتماعية). بذلك حرر المؤلف أسلوبه من شبهة

التقليد الأعمى فى وصفه للفيلات الجميلة ولساحل البحر المقابل لمنزله ، ولرذاذ المطر ، والغيوم الملبدة . ليس ليوم الأحد إذن ، ولا لذكر المطر والغيوم إيحاء بغير معنى (الصدفة) التى شاء القدر أن يقع الحادث للبطل أو به فيها. فهو لا يؤمن بـ(قراءة الفنجان) ؛ وإيمانه الحق إنما هو بـ(القضاء والقدر).

وكذلك فإن بقية سلوكيات الكاتب الراقية لن تموه وجه هذا البطل العمانى الحديث. سلوكيات من قبيل : تعامله مع الأوراق بمبنى الوزارة ، أو ممارسته الرياضة نصف ساعة كل يوم، أو ركوبه السيارة ، واستماعه إلى (الموسيقى الهادئة).

من أجل هذا يتعاطف القارئ مع الكاتب فى محنته. وهو يردد (النداءات من أعماقه) أو وهو يحس برعشة تسرى فى كامل جسمهعندما صدم العجوز(وأحس بإغماءة تهبط برأسه على مقود السيارة)، أو وهو يحمل (الجثة)(أو ما بدا أنه كذلك من جسمها وقد صدمته السيارة) إلى (مستشفى خولة) أو عندما فكر مليا ، يبحث فى ذاته عن كلمات اعتذار .. تتناسب مع الحالة النفسية للمصابة التى اتضح أن إصابتها هينة ؛ بل يتحول موقف القراء فى نهاية القصة إلى التقدير الإيجابى للكاتب ضد قيم (المساومات المادية) التى نضح بها طلب أحد ذوى قربى السيدة المصابة ، تعويضا مبالغا فيه ؛ ولعل القراء أنفسهم يحيرون عن عن تساؤليه:

- هل المساومات المادية قادرة دائما على تغيير المفاهيم الفكرية؟
- هل تستحق الحادثة كل العذاب النفسى الذى عاناه البطل؟

أما المآخذ التى استوجب المقام العالى للقصة ألا نغضى عنها فكثيرة

للأسف ، وبعضها مخجل أيضا. ومنها التعبير بالرذاذ عن كرم السماء . وكلمة رذاذ قد عبناها على المؤلف فى أقصوصة أخرى ، وتكاد تكون (لازمة) رديئة له فى كلامه ، أو كقوله (تدخل وسيلة تسلية فى نفوسهم) و (وهم مساوون بالعامود اليومى) . ومثل ذلك قوله: (وجدها ملقية) ، يقصد ملقاة (اسم مفعول مؤنث من (ألقى) ، وقوله:(الشفتان غير قادرتان) - الصحيح غير قادرتين؛ وقوله:(يكون قويا وكان) فيه عجمة تزول بمجالسة الفصحاء . ومثل ذلك كثير فى مثل قوله محاكاة للعوام دون داع (مستشفى الخولة) ، (يارب احفظ لى روحها) و (زهقت روحها) ؛والأنسب: أزهقت؛ وهكذا.

*وعلى العموم فالقصة عمل متميز فى إنتاج صادق عبدوانىن التزمت وحدة الحدث ، وكشفت عن وجدان مشغول، وصورت ملامح بطلها الداخلية والخارجية ؛ بعكس شخصية الضحية التى انعزل الكاتب عن طبقتها الاجتماعية ن ولم يدم انشغاله عليها إلا ريثما نصبها ملكة اسمية على عنوان قصتهن ودفع لها تعويضا : ثلاثمائة ريال؛ دون أن يفهم أهمية القش ومعناه فى حياتها التى كاد يودى بها تحت عجلات سيارته المترفة.

الدجـالة

أقصوصة قيمة ، تصلح أن تعد منطلقا جديدا لصادق عبدوانى، يظهر فيها أثر التجربة والنضج الواعى؛ ويبرز فيها التعبير الأصيل عن المعانى المطروحة، وتقل فيها الأخطاء اللغوية بدرجة تبعث على الأمل.

تعالج فكرة ارتاد التعبير عنها فى العالم العربى يحيى حقى فى (قنديل

أم هاشم) ، وتصطنع أسلوب الفصاحة العامة ، أو اللغة الثالثة ، الذى اصطنعه توفيق الحكيم وغيره، ولكن عبدوانى سلك فيها مسلكا خاصا، وأضفى عليها من روحه وواقع مجتمعه العمانى ، وسلك فيها نحوا من التعبير فى مذهب (اللارواية)، وساق فيها الحديث : (مقالة صديق لأصدقاء)، الصداقة فى عرفهم والصدق غريزة تسرى منهم فى الدم واللحم.

موضوعها تجربة للشباب المتعلم فى قرية عمانية ، يجل أهلها دجالة ن ويرفعونها فوق الأطباء والمتعلمين جميعا، لما وقع فى روعهم من أنها تشفى جميع الأمراض.

وتفشل جميع محاولات التوعية التى بذلها البطل ورفاقه تلاميذ الثانوية العامة لتنوير القرية ، تجاه هذا الموضوع ، بحسب المألوف فى هذا الأمر فى بيئتنا العربية ، حيث تفتقد المصداقية فى العلم كما تفتقد فى الإدارة والسياسة.

وحين يحضر زميل لهم درس الطب فى الخارج يعلقون عليه آمالهم ، ثم يفاجئون به يأتى بأخته المجنونة إلى الدجالة لتعالجها، مستغلا ، أول الأمر، عنصر الإيحاء والثقة التى تُودِعها أخته وأهل القرية فى الدجالة؛ وتوطئة ذكية من زميلهم الطبيب للاستحواذ على ثقة القرويين فى العلم والطباء بعد.

بدأ المؤلف قصته على هيئة سؤال منه لقرائه ومستمعيه:

- هل سمعتم من قبل عن قريتنا البديعة؟

بعد ذلك يميز لنا الكاتب قريته من بين عدد من القرى العمانية : كلها تسمى البديعة: البديعة بالخابولرة وبالمصنعة ، وببدبد ودماء ؛ وبيعوه فى السويق . أما ما يميز بديعة المؤلف فأمر غريب(إن قريتنا تتزعمها دجالة ؛ وعدد أسَرها: حوالى ٢٠٠ ، غلبهم اعتقادهم بأنها تشفى كل

الأمراض ؛ دونما جميع ما فعلته الحكومة من فتح العيادة وبها طبيب عام وطبيب نفسانى وجرّاح وأخصائى باطنى.

حتى أمانة الأطباء فى اعترافهم بعدم تخصصهم فى بعض الأمراض صار يؤول لصالح الدجالة. وقد برع المؤلف فى إدارة المعارضة بين حكمة الأطباء وتأويلات أهل القرية ، واعتقادهم فى (العمة شتوفة)، (المعلمة)، وزعمهم بأن قريتهم إنما سميت (البديعة) بفضل (شتوفة).

ويوازن الكاتب بين حججه وإحصاءاته ، وبين دعاوى أهل القرية:
- فصحيح أن بعض المرضى شُفُوا عند شتوفة؛ ولكن أضعافهم ماتوا بسببها. ولكن أهل القرية يعتبرون الموت الذى يتصادف عند الأطباء نتيجة، والذى يحدث بسبب شتوفة (قضاء وقدرا).
ولا يرضخ البطل؛ بل يتأمل المشكلة من منظور وطنى:
- الأطباء الذين يأتون من الخارج ليسوا أبرع ؟أبناء بلادهم (والمسألة مسألة وقت)، ولابد أن يوجد لدينا جيل من الأطباء المواطنين ، ومن خلال الممارسة سيتعلمون الكثير، وسيصبحون -إن شاء الله- من أمهر أطباء العالم.

ولا يسكت البطل عن الخزعبلات والخرافات:
- أليس من رسالة الشباب المتعلمين المثقفين أن يحاربوا العادات البالية؟
وأمام ابتسامات الإشفاق التىيوجهها أهالى القرية إلى البطل يشعر بأن اسم قريته مشتق من كلمة "بِدْعَة" ، وبشكل ما حرفت إلى بديعة.

وتدخل القصة فى دفعة فكرية أخيرة عند مقدم زميلهم (الدكتور محمد

حبيب) من لندن ، وعند مفاجأته أصدقاءه بمعالجة أخته عند الدجالة.

أما تأويل خطة الدكتور محمد حبيب فحقيقة لمسها بنفسه فى لندن، عندما جاءته مريضة بوهم التصاق شعرة بحلقها. أعطاها محمد مخدرا ، وأعد بجوارها كوبا به ماء وضع فيه شعرة، وعندما أفاقت أنظرها الشعرة ، فشعرت بأنها شفيت؛ وفوق ذلك أرسلت له رسالة شكر وصلته فى عُمان.
من هنا تلقف المثقفون الكرة من الدكتور محمد وأعادوها إليه خطة من لدنهم هم : فقد أظهروا الاعتذار معترفين مثل الدكتور محمد بقدرة (المعلمة) على شفاء بعض المرضى بسبب اقتناع المرضى بها ؛ وفوق ذلك أقروا بأنها (حقا) تستطيع أن تعالج أمراضا يعجز عنها الأطباء . وقد أثبتوا بذلك لأهل القرية أن الدكتور محمد يريد مصلحتهم ، مما يسر على المثقفين فى نفس الوقت توجيه المرضى إليه. [76]

---

[76] *فى خلاصة توضيفية لبعض قصص عبدوانى (قرين ترويسة المحرر ومانشتاته بصحيفة عمان فى ١٣/ ٣/ ١٩٨٦م أبرز ت الصحيفة خلاصاتنا التالية مظللة:
*نضحت الدجالة بطعم البيئة الشعبية العمانية ونكهتها . اتضحت فيها استفادة الكاتب من خبراته وقراءاته، وقد امتازت بلغتها الوسط، وقلت فب\يها اخطاء اللغة إلى حد كبير: بداية مرحلة الانطلاق.
*أقصوصة الأم لصادق عبدوانى تكاد تعيد قصة القلادة لمبسان من منظور مقارب؛ وأقصوصة الدجالة تعالج فكرة ارتاد التعبير عنها يحيى حقى ، وتصطنع أسلوب اللغة الثالثة الذى اصطنعه الحكيم، ويبرز فيها التعبير الأصيل عن المعانى المطروحة.
*افتعال الضعف الرومنسى فى أبطال الحياة العربية غير ملائم ، وكان أحرى بعبدوانى أن يتجنب ذلك فى أقصوصة الأم.
*نجح الكاتب فى تحقيق المشاركة الوجدانية بقصته الرائعة (ملكة [illegible] لكنه [illegible] على المراجعة اللغوية قبل نشرها فاستحق اللوم.
ملكة القش عمل متميز فى إنتاج صادق عبدوانى، التزمت وحدة الحدث ، وكشفت عن وجدان مشغول ، وأحسنت تصوير شخصية بطلها من الداخل والخارج، واستحوذت على وجدان القارئ وتعاطفه الفعال.

الفصل الثانى
فى الأقصوصة والرواية عند المظفر
نظرات فى قصص ثلاث
رؤية نقدية لروايته: رمال وجليد

1
فى القصص الثلاث [77]

الأولى: يوم قبل شروق الشمس

من منشورات سعود بن سعد المظفر سنة ١٩٨٠م. موضوعها مستقى من معانيات العمانيين قبيل عهد نهضتهم الحالية ، وعنوانها مناسب لموضوعها وكاشف عنه وملفت للانتباه بتركيبه البلاغى الغريب ذى القرينة المجازية الصحيحة.

ومراد المؤلف منه أن اليوم من أيام حياة العمانيين قبل النهضة كان مظلما إظلام الليل قبل طلوع شمس عهدهم الحالى.. وهو رمز مجرد من أحداث القصة ، وإن بدا مألوفا أو معادا لدى القارئ.

ووتلخص الأحداث فى أن 'خلفان' المواطن العمانى الكاره

[77] قدمت الدراسة للنشر بصحيفة عمان فى شهر مبكر من سنة ١٩٨٦م، وظهرت مطبوعة بملحقها الثقافى فى ٢١/ ١٩٨٨م

الساخط على العهد يحبس فى السجن ليلة لمشيهِ دون ضوء ، حين انكسر مصباحه فى إحدى الليالى ، فيزداد سخطا على العهد ، ويُستَدْرَج بواسطة 'خميس'- وهو عين للشرطة- للإيقاع به وإعادته إلى 'الجلالى'
(السجن) الذى تخاف اسمه "النطفة قبل أن تخلق.. ولو خرجت لتمنت الموت".

وفيما عدا الأحداث والرمز المجرد عن القصة ، إننا نجد من مقومات الصنعة الفنية: الوصف الكاشف و الحوار الذى قد يصاب بالرتابة.

- فمن قول المؤلف مطلع القصة:
"الوقت بعد ضرب النوبة ، وفى ليلة غاب قمرها. والسكون مخيم على كل شىء فى المدينة القديمة.. ذات القلاع والجبال الجرداء وعواء الكلاب.." الخ
- وقوله على لسان خلفان ، عند سماعه صوت الحارس:"تسمر الرجل فى مكانه، وكأنه أصيب بصاعق

أما مظهر العمق فى الوصف ففى مثل قوله:
"طلعت الشمس فى ذلك اليوم وكأنها مجبرة على الطلوع، لتنير على أناس مات[illegible] وهم لا يشعرون بوجودها" ، و "باشرت الزوجة بتنظيم المكان، ثم جلست بجوار ابنها الراقد ، وأخذت تمسح على رأسه بهدوء وحنان الأم الخائفة على مستقبل نفسها من خلال ولدها".

أما الحوار فيبدو أنه لا يهدف إلى أكثر من نقل صورة واقعية

لحياة بائع سمك عمانى، ودمغ عهد بأكمله ، دون أدنى محاولة لاستشفاف الدوافع والبواعث الاجتماعية والتاريخية-شأن القصص الوطنى الموجه غالبا فى الاستعاضة عن العمق والموضوعية بالذهاب إلى اللون القولى النقيض؛ وربما استعين فى التستر على الافتضاح بذلك ببعض البلاغة اللفظية كما فى قوله:

"خرجت الزوجة وولدها تاركين رب البيت يناجى ربه"؛ ولا بأس بالصورة الواقعية حين تخلد تقليدا اجتماعيا إسلاميا تليدا كما فى:

"عادت الزوجة وهى تقود ولدها، وجلسا بجانبه بعد أن قبل الولد يد والده".

- أو حين تبرز خلال حوار شبه مسرحى فى الشكل القصصى نفسه وإن كان قصيرا:

قالت الزوجة :

- راشد، هل أحضر القهوة؟

- ....: نعم وأحضرى السكاكين..

- ألم تتعب من بيع السمك و.....

- ....

- ....

- إذا وجد لى عمل مع أحد البنائين لا بأس، أو فى إحدى الشركات يكون أحسن.

- الشركات ظالمة، تأخذ أكثر مما تعطى..

......

- .. ولدى: تعلمْ. يكفى ما نعانيه نحن الآن.. هذا يا ولدى جيل الخوف والبؤس وعدم الوسامة.

وقد اطرد الحوار والوصف فى القصة على ثلاث دفعات:، فصل

بينها بمنقطات أو نجوم سوداء بارزة:

الدفعة الأولى: تصور خلفان سائرا منكس الرأس بعد ضرب النوبة وانكسار مصباحه، وحبسه للصباح بتهمة السير بدون قنديل، ثم إخراجه ساخطا من السجن؛ ليدور الحوار بينه وبين زوجه وابنه على النحو الذى أوردناه هنا.

الدفعة الثانية: تصور انتشار جماعات المصلين فى البيئة العمانية بعد صلاة الجماعة "حيث لا رقيب على اجتماعهم لأنه مأمون العاقبة" ؛ ومؤدى حالة الضياع التى يعيشها خلفان ؛ مؤداها به إلى مصاحبة خميس (عين الشرطة) إلى إحدى القلاع للتدخين ونفث السخط ، وهو يظن أنه بمعزل ومنجاة من الشرطة؛ وما تخلل هذا من مخاوف تصور لخلفان اكتشاف المكان بواسطة غيرهما؛ وتذعُّرُه من صوت دبيب أرجل النعاج فى المكان، إلى نزولهما من المكان وإخبار البعض لخلفان بحقيقة خميس، ثم ذهاب خلفان إلى منزله وتوصيته زوجه بابنه وخروجه فى صحبة شرطى بحسب ما تحسب، فى جو يوحى بالوحشة.. وظلام يوحى بالخوف.

الدفعة الثالثة والأخيرة: فى مبنى الشرطة، حيث دار استجواب الضابط فى تحقيق .. فيه كل ما دار بينه وبين خلفان، وتقلب لذع أسلوب الضابط به من الهذر والسخرية إلى الاستهتار إلى الصراح والاتهام بالعته . إلى سوف . إلى "النجلانى وهو يناجى الجبال الجامدة والقمر بحكمة اليام التى لا تتخلف": ذات يوم ستشرق الشمس".

*هذه هى الجوانب القيمة فى القصة؛ وأما المآخذ فمنها:

- كتابة أمر الفعل الرباعى (أخرج) بهمزة وصل؛ وهى قطع ، والعكس، وأنحاء من ذلك فى ((إن)) و ((أوصده)).
- كتابة كلمة (الخُطا) بالياء ؛ وهى جمع خطوة. والقاعدة تقلب الواو ألفا فى هذه الحال ؛ وقد تدارك المؤلف هذا فى موضع آخر فى آخر القصة. وكتابة (شىء) المفردة الهمزة (شئ) يائية متطرفة .
- كتابة (أعطِ) أمر الرباعى المعتل الآخر (أعطى)؛ ومثل هذا فى (يبنى).
- كتابة (وكم من شخص) "وكمِّن شخص" بالإدغام . ولهذا ونحوه مكانه الأليق فى التلاوة الجليلة وما إلى ذلك من مقامات تستوجب أمورا كمالية فى اللغة قلت إننا يجب أن نضن بها على الاستعمال التواصلى أو الواقعى [78] .
- "انفتح الباب على زوجها"، يقصد (انفتح عن)- "باشرت الزوجة فى تنظيم المكان": يقصد باشرت.. تنظيم المكان. بلا حرف جر(أو بالأحرى بلا حرف معنى لأن الحروف بمعانيها لا بمجرد عملها الإعرابى الشكلى) ؛ فالفعل يتعدى بنفسه . وقس على هذا قوله: "أحب فى عمل البناء"- "قاربت الشمس على المغيب" : وتضمين الفعل المتعدى بنفسه معنى الفعل المتعدى بحرف ، قد يجوز بلاغيا لغرض بعيد ، لا أظن أن المؤلف يطمح إليه الآن. ومثل ذلك قوله: "أقفل راجعا" - "وأعدلَ من قامته " .. أعدل من استرخائه ؛ بدا، [illegible] عدل قامته أو [illegible] قامته [illegible] نهض من استرخائه الخ.
* وكما ذكرت صدد لغة عبدوانى : العربى الشعبى كالمصرى

---

[78] عبد الحكيم العبد/ النحو الجديد، الفصل الثانى (المشاكلة والمخارج) الناشر العربى الإليكترونى askzad .

الفصيح قد ينطق باللغة الفصحى الراقية دون تكلف أو دون وعى منه بأنه فى مقام قول أدنى منها، أو لا يستوجبها، والبيئة الخليجية حَرِيَّة بذلك لمكان من الإسلام والعروبة: تاريخا وجغرافيا ؛ ففيها للعرب -لا زالت كذلك!- شىء أهم من البترول.

القصة الثانية

قصة بلا عنوان، ولا تاريخ؛ وتبدو لى متوسطة فى طبقتها وتاريخ كتابتها بين القصة السابقة والتى يلى الحديث عنها، ويمكن أن نطلق عليها اسم "ظُفار" مؤقتا ؛ وإلا فلسكوت المؤلف عن التسمية مبرره ، لكون الحدث الكبير فى القصة حدث المعركة أو سجالها شرف مشترك لـ"ظفار" و"مسقط" مجتمعتين فى قلب المؤلف العادل فى حبه.

أكثر قصص العينة تركيبا. موضوعها : معركة تحرير أحد المواقع فى الجنوب العمانى بواسطة فرقة من الشمال. موضوع أثير لدى سعود المظفر وغيره من كتاب الوطنية العمانية الحديثة، ولكنه فى تعبير سعود يتشح بلون لا يخلو من السواد. وأهم من الموضوع واللون المضروب به أو الممتزج به فى رأى النقد أسلوب المعالجة أو تصميم العمل وتركيبه الفنى، ثم يأتى بعد ذلك الحديث عن التعبيرات الجزئية والمفردات اللغوية لو أردنا.

والحق أن هذه القصة -وإن لم يوضع عليها عنوان [illegible]، ولم تخل من تطويل- تقوم على عدد متراكب من المقومات حسن التأليف بينها. وهذه المقومات هى:الحوار- التصوير- الحدث المتطور- أنشودات حماسية تتخلل الحوار وتلتحم بالتصوير أحيانا- ونحو من أسلوب اليوميات أو المذكرات فى الكتابة. وقد

قدمت على ثلاث دفعات مثل ما حدث فى القصة السابقة؛ لا دفعة واحدة؛ أو لعلها بدت كدفعة واحدة بسبب شدة التحام الأحداث بالمقومات الفنية. وختام التحليل يوجز الدفعات الثلاث للأحداث فى: معركة خائبة، معركة منتصرة، وعقوبة على النصر وانتحار. كما يلخص المقومات الفنية فى: حوار، وتصوير، وحدث، وحماسيات، ويوميات.

دار الحديث أول القصة (فى أولى دفعاتها) بين 'الرائد عبد الله' قائد المدفعية الثقيلة وبين الملازم 'مستهيل' من الفرقة ١٢ بينما هما يحاربان فى الجنوب. لا يطول الحوار وتنسحب الفرقة بأمر من العاصمة إيذانا بهجوم آخر على أيدى أبطال الفرقة ١٤٤ ، الذين يكلفون بالهجوم المعزز بالطائرات الهليوكوبتر (الحوامة) بقيادة 'المقدم سليمان' ومشاركة 'خلفان' . وكذلك يشترك فى الحوار أشخاص آخرون أقل أهمية من الناحية الفنية مثل ' القائد' - ' الرئيس حمود']'جندى اللاسلكى' - 'رئيس المطار' ' ملازم آخر مجهول' ، كما يشترك فى الأحداث بطبيعتها جنود و قادة ونحو ذلك.

وليس الحوار متتابعا مملا أو خيطا أعجف مهزولا فى هذه القصة ، بحسب ما كان يمكن أن يتهددها ، بسبب بعض التطويل والمط الذى لابسها. فقد تدخلت عوامل الصنعة والحبكة الأخرى لنفخ الحياة والتشويق والقيمة فى هذا العمل فى الموسوعة الروائية فى الأدب الحديث بعامة.

من هذه العوامل -بعد الحدث والحوار اللذين لخصناهما : التصوير. كما فى تصوير أرض المعركة الخاسرة فى أول القصة

، حيث كان الرصاص يتطاير ورجال تجدهم فى كل شير من (ظفار) قبيل نهاية موسم الخريف، ومنهم الملازم مستهيل: متوسط الطول ممتلئ الجسم، حاد النظرات، أسمر.. الخ. أو كما فى تصوير رجال الفرقة ١٤٤ "لباسهم أخضر وقبعاتهم حمراء.. طوال.. هم الموت..." أو تصوير السماء الملبدة.. والدخان ، ونحو ذلك من صور البيئة العمانية الجنوبية ومعركتها الشهيرة.

رابع العناصر المكونة لصنعة هذه القصة هو (اللحن الحماسى) الموفق الذى افتتح القصة وتخللها كأنه بعض أناشيد جوقة هوميرية قديمة فى ألفاظ عربية:

- ففى مطلع القصة تقرأ، وكأننا نسمع:

"ظفار مولد الرجال العظام، وزاوية التاريخ القديم لكل الجبابرة.
ظفار مخزن الروح القديمة لكثير من الديانات والبخور.
ظفار محررة الإنسان فى هذه الزاوية
ظفار ذات الجبال الخضراء العتيدة المحرقة".

وهو لحن حماسى، أو جوقة مجموعة (كورال) فى خلفية القصة قد يلتحم به "حُسْنُ تَخَلُّص" كما فى قول المؤلف فى إثر اللحن السابق مباشرة:

وغبار الرصاص يتطاير..

لحن ثان يرد غير بعيد من بداية القصة عند استنجاد الفرقة ٢ [illegible] الجنوبية بالفرقة ١٤٤ الشمالية. وقد كان اللحن الول تمجيدا حماسيا لظفار؛ أما هذا فلمسقط:

"مسقط العاصمة الفتية القوية
مسقط التى أسقطت كبرياء القديم البائد، وغرزت القارة السوداء

برجال لم يعرفوا اليأس. رجال حفروا أسماءهم وأجيالهم فى عقل كل حى."

لحن ثالث يأتى فى موضعه المناسب أيضا، عند قمة ثالثة من القمم التى يرتفع إليها الحماس المهذب فى معركة المقدم سليمان، لدى نزوله إلى أرض العدو. حماس جعله ستناسى استئذان قيادته فى الهجوم، وقد أدى إلى أن يعاقب فى نهاية المعركة المنتصرة، بدل أن يكافأ، مما جعله ينتحر، واللحن هو:

"النزول إلى أرض العدو خلم كل محارب شجاع
النزول إلى أرض العدو مراد كل جندى مقدام
النزول......."

خامس مقومات الصنعة الفنية: نحو من أسلوب اليوميات أو المذكرات كما ألمحنا. وقد اعمله المؤلف فى مواضعه المتاسبة، خلال دفعة الأحداث الثانية الممثلة لقلب القصة فحسب. وهذا يدلنا على أن الكاتب لا يكتب اعتباطا ؛ يصدر فى تعبيره عن طبع موات. وقد كسا الكاتب أسلوب اليومية هذا بأسلوبه فى الوصف فملّح.

فإذا عرفنا أيضا أن فى أسلوبه فى الوصف شبه من الوصفية الشاعرية لـ 'توماس إليوت' كما سنذكر عند قصة "وداعا أيها البحر" فربما نكون قد عرفنا أثر القراءة فى فن الكاتب السابق، إلى جانب أثر الطبع المواتى.

من يومياته الوصفية هذه قوله:

"فجر اليوم الول. فى الفجر تتهيأ الكائنات للحياة وتغرد الطيور

مبتهجة بيوم جديد.. و..."
ومنها:
"صباح اليوم الأول. فى الصباح تتفتح الزهار ، وتطير الطيور غلى الرزق المشاع"
...
"ظهر اليوم الثانى. فى الظهر تشتد العزائم..."
...
"اليوم الثالث . كان الطقس أكثر صحوا..."
...
"اليوم الرابع.. الخامس.. ، وهو آخر أيام المعركة..

* وهكذا صمم المؤلف قصته فنيا من مقومات خمسة: حوار، وتصوير، وحدث، وحماسيات، ويوميات؛ ومن دفعات ثلاث : معركة خائبة، معركة منتصرة، وعقوبة على النصر وانتحار.

*ومستوى الصنعة الفنية فى القصة غير خاف، ولكن ربما حرم القارئ من متعة النظر إلى عمل المؤلف الجميل: مسحة حزن غير ذى منطق مفهوم ، ولكنه مأساوى حقا. حزن من جنى من العنب الشوك، ؛بل من النصر انتحارا فى "ظفار" هذه. اطرد عن سوداوية ، كانت مفهومة فى قصة "يوم قبل شروق الشمس" ، وسنجدها سوداوية مفهومة مبررة سياسيا واجتماعيا فى "وداعا أيها ابحر" التالى نقدها.

وكما عددنا فى قصص صادق عبدوانى من قبل: ثمة تعبيرات وتراكيب لغوية لا تستعصى على العلاج؛ بل على أن تفقه بواعثها وخلفياتها الحضارية والاجتماعية.

القصة الثالثة
(وداعا أيها البحر)

من كتابة سعود سنة ١٩٨٦م- الحلقة الثالثة فى سلسلة هذه العينة، وفيها يتضح تطور الكاتب بالفكرة الوطنية بعد مرحلة (المسايرة الحماسية والحكم على التاريخ بالأبيض والأسود)، وبعد مرحلة التركيب الفنى والنظرة الحذرة فى الواقع إلى نظرة ، يبدو أن الشكل القصصى القصير لم يعد يتسع لها، بدليل التباين الشديد بين المستوى هنا والمستوى الممتاز فى الرواية التى يلى تناولها.

"وداعا أيها البحر" قصة قصيرة قلنا مختتم الدراسة السابقة أنها تهوى -دون توقع- فى سوداوية مفهومة(مبررة سياسيا واجتماعيا). وتبدو النظرة القصصية الوطنية فيها فى ضوء التناول الآن . فما هو موضوعها؟

تعارف خالد وسالم فى الخريف- تحاورهما عند البحر فى السن والزواج والذرية- شرود خالد- توجسه من أيامه القادمة- تواعدهما على الذهاب إلى قرية خالد الطيبة الفقيرة وتوديع خالد للبحر.

خالد ما زال فى مدينته القديمة يصرف حسابات الشركة التى يعمل بها فى أحد البنوك، بينما يظهر عدد من الجنود محملين على العربات ويقبضون عليه مع من أخذوا من ذلك الموقع، واضعين رؤوسهم المخطوفة فى أقنعة سوداء.

وفى القصة أسلوبية تأثيرية تعكس الوجه الآخر للرومنسية

الوطنية حين لا تستند إلى ضمانات مؤسسية . تنجح هذه السلوبية فى المواءمة بين طبيعة الخريف فى مسلرح القصة حيث التغير حتى فى أوراق الشجر، وحيث "الغيوم" و"المطار" "تبلل الأعشاب" ، و"أيضا تقتل العصافير الوليدة"، وبين توقعات خالد وخطفه مع من خطفوا فى هذا الموسم.

فى هذه القصة الخريفية شبه المحبطة بعض لحظات من الإشراق. فقد أورد البطل على سبيل التذكر الاسى الخابى تذكره لتعارفه مع سالم فى زمنهما السابق، حيث كان "الوقت سعيدا فى كل شىء".. "السماء الزرقاء والشمس مجددة للحياة، تبارك قمم الجبال الداكنة"، والقرية القديمة والفلج الذى يخترقها (قناة رى الأرض فى دول الخليج العربى)، وحتى الأزقة الضيقة والجدران المتداعية ورائحة الطين الرطب؛ لولا عادة الأهل الطيبين حجز الزوجة مقدما للابن(خالد). خالد الآن فى سجنين: سياسى واجتماعى.

عناصر أسلوبية القصة لا تتعدى حوارا ثنائيا بين خالد وسالم، ووصفا من الذاكرة، والمشاهدة للقرية والبحر والخريف. وصفا شف عن نفسية خالد وأزمتيه حقا. شعورا بالخطر تهدده أول القصة وحاق به فى آخرها حقا، وإن كان لم يفلح فى تفسير حادثة الخطف،ذلك التفسير المسكوت عنه لما ذكرنا فى الوطنيات العربية الحديثة ، ولعلى اقول المهددة من داخلها أو الهشة؛ وصفا لم يمتد إلى صديقه الذى شاركه الحوار بطريقة الأداء السلبى الغالب. ربما لهذه السلبية أو السذاجة القروية هو سالم ، اسما على مسمى؛ سعيدين كانا فى تذكرهما الرومنس للحياة القروية أو للمرحلة قبل المدنية الحديثة، رغم جوانب فى الحياة القروية

مزرية . هل أستشهد لكليهما بقول المتنبى:
وذو العقل يشقى فى النعيم بعقله * وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم؟

لم يحدد المؤلف عصرا أو نظاما مما جعله يميع عنصر الزمن إطار الواقع الذى يسخط عليه يكاد يوعز بنقضه أو تغييره ؛ ولكنه بذلك استبدل الذى هو أدنى بالذى هو خير، تاركا قصته ناقصة الأركان متداعية البنيان ، وقارئه -ولاسيما الوطنى بالمعنى المنبهر الحماسى أو القروى الساذج عاجزا عن مشاركته وجدانيا ؛ بله تحركه بالقصة عمليا أو فكريا .

* وختاما فإن تطور الصنعة الفنية فى أقاصيص هذه العينة للمظفر قد ارتفع من البداية إلى الوسط إلى مستوى طيب من التركيب والوصف، ثم أخذ فى الانسحاب إلى حيث يفضل على ما بدا لنا إجمالا السباحة المنافسة حقا فى الشكل الروائى، على ما نتناول أيضا.

أما عن أخطاء اللغة والنحو والتعبير، فحسب النشر ما أوردناه منها وعنها قبل.

11

رواية المظفر

رمـــال وجليــد

(رمال منجرفة وجليد ساخن) [79]

عنـاصــر الـدراســة

*مقومات الرواية
*مضمون الرواية
*الصنعة
*شاعرية أسلوب المظفر
*دليل صدق فى عدم تعليق الأخطاء على شماعة الغير
*عمق التحليل للنفس البشرية ودقة الرصد للسلوك
*التحليل النفسى الاجتماعى
*الألفة مع الأشياء والاستيحاش مما يوحش
*حوار القيم الدرامى فى رمال وجليد(تناول راق لنوازع النفس والجنس)
⊠ محصلة وترشيح لجائزة
*مقتطفات من وصفه (ملحق خاص)

١- ليست "رمال وجليد" مجرد معمار أو بناية فنية شكلية غير مأهولة، وإنما هى إبداع مكتمل تخفى فيه الصنعة إذ يسرى فيها دم الحياة خصبا دفاقا، ويعج فيها الخيال عجيجا. و موهبة سعود المظفر تبدو أروع وأخصب فى قدراته على الوصف وفى سرعة ركض الجملة تحت سن قلمه ، وفى نَفَسِه الطويل فى الوصف والحركة.

---

79 نشرت بصحيفة الوطنبسلطنة عمان فى ٢١/٩ و ٢٨/ ٩١٩٨٩م
- وما بين القوسين تفسير لى

أما عطاؤه فى مجال القيمة فى هذا العمل المتميز المستوى فعطاء سخى أجدر به -ان عد فلتة فى عمان فى هذه المرحلة- أن يعزز الثقة فى حضر القصة الطويلة أو الرواية فى الخليج وفى الأمة العربية- ناهيك عن عمق تحليله النفسى وصدق دافعه الإصلاحى وشمول منظوره الاجتماعى وانطوائه فى شخصه وأسلوبه فى نفس الوقت على مشاعر رقيقة وأخلاق دمثة. كل أولئك فى صنعة قصصية موفقة مشوّقة ، دار فيها الصراع على محاور متعددة ، وتنوع ما بين:
*دراما الشبقين: المادى والجنسى.
* وما بين التدبير الإجرامى، والمفاجأة البوليسية الذكية.

٢- مضمون الرواية:
القص فى الرواية يتلخص فى أن 'عيسى' : الشخصية الوطنية : الثرى بالأعمال والصفقات فى المرحلة البترولية لا يصمد لدعم ' شيرين' وتوجيهها له. تلك المرأة الأجنبية البيضاء التى أحبته وتزوجته لشرقيته وأصالة معدن بلاده، ولتصنع منه شيئا حضاريا. هل أذكر فى هذا المقام من طرف ما : "عصفور من الشرق" للحكيم و "موسم الهجرة .." للطيب صالح؟

عيسى هذا يتلفه الثراء ويصرفه عن زوجته ويبدد طاقاته كما يفشله فى زواجه الثانى ببنت جلدته 'خولة' التى تنصرف عنه إلى الوجهة الأخرى السوأ المتوقعة فى مثل هذه الحالة.

وحين تحاول مطلقته شيرين إعادته إلى رشده بوضع عقار معين له فى الخمر لتخيفه من الشرب وتزهده فيه يخطئها التوفيق

فيموت عيسى وتفشل خطة شيرين فى غلصاق التهمة بخولة وصاحبها بخيت.

٣- الصنعة:

أما الصنعة فى القصة الرواية فتتمثل بإيجاز فى بناء العمل فى الغالب على:

* ثالوث الشخصيات: عيسى- شيرين- خولة .

*وعلى: خاموس الشخصيات: سليمان- عيسى- شيرين- خولة - بخيت أيضا.

- وسليمان هذا هو المحامى المتنبه الذى يصبح بحكم عمله والحاجة إليه صديق العائلة والمصور لمأساتها من جميع الزوايا.

- هذا بالإضافة إلى الخطوط المساعدة:خولة/ بخيت(دارس من وطنها عشقته فى سفراتها فى الخارج على حساب عيسى)

- ثم الخدم: 'سيرا' العاملة لحساب شيرين؛ وعبد الجبار السائق الذى شهد اتصالات شيرين بسيرا فى المؤامرة أو المعالجة الفاشلة منها للزوج عيسى بواسطة العقار المدسوس فى الخمر.

- هذا إلى الخط الجديد المجهول الذى يبدأ مجددا عند نهاية القصة والممتد خارج الوطن بين سليمان وخولة بعد الفاجعة.

* * *

*هذه صنعة لا يستهان بها قد كان لها إرهاصاتها ؛ وقد سبق أن تلمحت إمكاناتها التى عظمت هنا . وذلك فى العمل المصغر للمظفر الذى أسميته مؤقتا (ظفار أو ظفار/ مسقط) ضمن العينة المدروسة قبل من قصصه القصير الذى بدا أنه اتجه إلى أن

يضيق عن قدرات المظفر.[80]

٤- شاعرية أسلوب المظفر (قدرات وصف غير متناهية):

أسلوب المظفر سبق أن وصفته فى نقدى المشار إليه، وفيه قلت:(إن الحوار فى قصة ظفار ليس تتابعا مملا أو خيطا أعجف مهزولا" [81]

كما قلت: غنه (يدلنا على أن الكاتب لا يكتب اعتباطا .. بل يصدر فيه عن طبع موات، وقد كسا أسلوبه بالوصف فملح، كما ظهرت عليه شية من الوصفية الشاعرية لكل من هوميروس و ت إس إليوت.[82]

وبلا مبالغة أضيف أننى أتلمح جرأة نجيب محفوظ فى تشريحه لشخصياته الوطنية الزائفة فى "ميرامار" التى احدس دلالة عنوانها على معنى الهذيان تأسيا بجراة سارتر وحرفيته فى روايته "الغثيان". ولعل وصف المظفر لهوس قيادة السيارات فى الشوارع الحديثة متأس أيضا بمثل ذلك عند نجيب محفوظ فى نفس القصة المذكورة.

وأوصافه للسيارة يسير الشارع بها كأنه بطير بها أوصاف بليغة يضيق المجال عن تحليلها (ربما اكتفيت بإضاءة بلاغية عليها بين

---

[80] عبد الحكيم العبد/ قراءة نقدية فى "يوم قبل شروق الشمس"، صحيفة عمان، العدد ٢٦٢١، فى ٢١/٧/١٩٨٨م

[81])المرجع نفسه :عبد الحكيم العبد/ قراءة نقدية فى "يوم قبل شروق الشمس"، صحيفة عمان، العدد ٢٦٢١، فى ١٩٨٨/٧/٢١م، العمود ٥

[82] المرجع نفسهعبد الحكيم العبد/ قراءة نقدية فى "يوم قبل شروق الشمس"، صحيفة عمان، العدد ٢٦٢١، فى ١٩٨٨/٧/٢١م، العمود ٦

قوسين و فى اقتضاب ملمح) . أوصاف تظهر الخصيصة فى بعض مظاهر الحياة البيئية المحلية الحديثة ، لو امكن غثبات تحول [illegible] المثير بالسيارات ، يردّها فى وجدان المظفر إلى ولع اجدادنا القدماء بوصف وسائل انتقالهم الحية والآلية التقليدية التى تعشقوها بعمق من إبل وخيول وسفن ونحو ذلك: لارتفعت فى أسلوب سعود المظفر إلى مستوى الهم القومى الذى سيثبت أيضا أنه يرتفع غلى مستوى الهم الإنسانى العام.

ومما سيرد من وصفه لشيرين فى الملحق أيضا ينطبع لدينا أن شيرين فى حدس المظفر رمز حضارى غربى. مظهر هادئ لبرود جليدى يَخْفَى فى جوهره توقُّدٌ نارى الذكاء والإرادة ، يعرف نفسه ولا يختانها فى رغباتها فى سر أو علن ، وإن كان مهذبا. نقيض كامل لرمزنا العربى فى معالمه المطموسة مؤقتا بفعل الطفرة المادية فى إبانها.

هذه مقومات للوصف البليغ السابر للمواقف والسلوك تأكدت وأثريت فى (رمال وجليد) بشكل رائع يكشف عن قدرات غير متناهية أؤيدها بمقتطفات أتكثر منها فى ملحق باسمها بعد.

٥- دليل صدق فى عدم تعليق الأخطاء على شماعة الغير:

كتابة المظفر كتابة أدبية سداها الصدق ولحمتها الواقع. ومع ما تنطوى عليه نفسه الغنية من نبل ودماثة؛ وفضلا عن وطنيته غير المسطة وفروسيته اللتين تبدتا فى قصصه القصيرمن قبل؛ فإن المظفر يتقدم فى رمال وجليد فى جرأة المحب المشفق على أهله وبلده، ولا يتردد فى إعمال مبضع الطبيب فى الكشف والتشخيص

والعلاج ، صنيع من أحلنا عليهم من كتاب الواقعية الكاشفة؛ وعكس كتاب الواقعية المسطحة المساة بالمتفائلة أو أدعياء الحداس الانقبادي أو المظهري الذين لا يريدون الحياة غلا خيرا مطلقا بلا تخلفة ، ولا العاطفة الوطنية إلا ثملا طروبا دائما بلا ضريبة.

فليست رمال وجليد تقابلية بين الشرق والغرب، أو تناقضية حتمية بين عالم وعالم. فلم يُحرِّم الموؤلف على شيرين أن تحب عيسى، ولم يتنكر لجدها فى محاولة إصلاح عيسى. ولقد أسبغ عليها صفات المرأة الغربية المتحضرة: مزاياها وعيوبها بلا انحياز. ووصف المظفر لشيرين الغربية هذا يعكس موقف الانبهار الحذر وعدم الاستهانة بامرأة هى نمذج حضارى له إيجابياته فينا وله مخاطر علينا؛ وإن كانت الرواية قد أبانت عن أن أعظم الأخطار علينا تأتى من قِبَلِنا نحن.

سجل(حلّلَ) لها المظفر صورا ثلاثة: كسيدة مجتمع وكأنثى وحين تغضب لحقها كزوجة نصوح. فى مستويات من الوصف الكاشف السابر استكنه به المظفر فى العديد من المواقف الحية: الحرارة الكامنة تحت المظهر الجليدى للإنسان الغربى فى مقابل مستويات أخرى من الوصف عرض فيها أو حلل بعمق مظاهر الهدر والتبدد فى طاقة الإنسان العربى فى مرحلة معينة.

وقد اتضحت هذه المسألة فى المقتطفات الوافية التى أوردتها عنها، والحافلة بوصف شيرين فى حالاتها الثلاثة التى بيناها، وبوصف سلوكها ودوافعها.

ويتضح دور شيرين الإصلاحى فيما يأتى:
- "لكننى طلبت منه (أن) يوازن فى حياته. لم أمنعه عن شىء. أحيانا [illegible]. أقوم بطبع [illegible] الشركة " [illegible] فى [illegible]ابه وتحريك نشاطها. اطلب (منه) الاعتدال.ز الاعتدال فقط(ص ٢١):

- "..أعرف ألاعيبك. وهذا الغضب غير المبرر. إنك تخطط لتلعب لعبة قذرة كأيامك الولى حين رأيتك فيها. لقد احترمتك وعشت معك فى كهفك البدائى الذى تسميه بيت العائلة. جعلتك إنسانا حضاريا وصنعتك على عينى .. قدمتك للناس.. اسمك عرف.. لديك حسابات فى البنوك.. الان الآن نسيت اسمى.. نسيت اسمى. أليس كذلك؟"(ص٣٩).

ومثل ما حاق بـ "مسز إم" فى قصة ٢٤ ساعة فى حياة الحب لـ "استيفان زافايج" من عودتها خائبة ملوثة من سعيها لإنقاذ بطل القصة فى مسيرته الشريرة. هذا الدور الإنقاذى المرموز إليه فى التراث الشرقى الصيل عندنا برمز "الحمامة المطوقة" التى تأتى لتخلص الرواح من أوضار المادة لم يكلل السعى حسن النية بالنجاح فى محاولة مسز إم ولا فى محاولة شيرين.[83]

لقد حاق الوبال بعيسى وشيرين كليهما وعوقبت الرمال والجليد معها : رمال الشرق المنجرفة وجليد الغرب الحارّ. وكم فى القصة من مثل هذا المجاز العميق المغزى الذى يكشف لأهل الاختصاص عن صدق خيال الفنان وشفافية حدسه.

---

[83] عبد الحكيم العبد/ الدب البيانى والقصة العربية فى النقد الحديث، مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية، ١٩٨٩م، ص ٤٧+ الاتجاه النفسى بالدكتوراه/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، آداب الإسكندرية ١٩٨٥م
أو: القصصية العربية الحديثة من البيانية إلى المعمارية www. kotobarabia.com

٦- عمق التحليل النفسى للنفس البشرية ودقة الرصد للسلوك

منظور "المظفر النفسى للمشكلة الاجتماعية يمثل امتدادا أو أثرا للتعديل على النظر الفرويدى فى الرغبات المكبوتة. عدها فرويد رغبات جنس، وتوسع "كارل يونج" فيها فعدها رغبات لغرائز عدة أولية لا محض جنس.[84]

ومن هذا التفريع تفسير المظفر على لسان شيرين وسليمان كليهما لمظاهر الشبقين: المادى والجنسى فى الإنسان البترولى: لقد عدها رغبات طفولة محرومة أو حرمان طفولى مكبوت:

"لبس الصمت سليمان. بدا وجهه فى لحظة كخشبة جافة. أخرج زفرة حادة. شعر كأنه يتسلق جدارا عتيقا لبئر سحيقة فى أعماقه. حدّقها (بمعنى: رمقها أو حدّق فيها) بعيون طفل ولد شيخا قائلا":

"الطفولة.. الطفولة البائسة المضطربة غير الكاملة. رغباتها المكبوتة تحققت الآن. كما الطفال يحبون أى شىء. كل شىء تقع عليه أبصارهم. الثمن لا يهم. يكون له.. هو الأهم. يقتنيه حتى لا يسبقه طفل كبير غيره."

وللشواهد أبعاد أخرى فى النفوس البترولية الاستهلاكية : رجالا أطفالا ولدوا شيوخا أو نساء "أكثر اضطرابا وحرمانا فى طفولتهن.. لا يكترثن.. الحفلات.
الأمهات.. " إلى آخر ما ما استدل عليه مما سماه "سر العقل

[84] عبد الحكيم العبد/ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، آداب الإسكندرية ١٩٨٥م(الاتجاه النفسى فى النقد)

الباطن . مخزن الحاجات التى كانت بعيدة المنال"(ص ٦٦- ٦٩)

وكذلك نجد "لخلف نظرات تحليلية نفسية متفرقة أخرى منها هذه النظرة إلى القلوب الكسيرة والصحيحة"
"القلبان الصحيحان غالبا لا يلتقيان.. التضاد وقود استمرار الخيال المتجدد المستمر عبر أصول الأجيال" (ص ٦٩)

٧- التحليل النفسى الاجتماعى

من تتمة القول فى تحليلاته النفسية تحليله النفسى الاجتماعى للشخصية البترولية فى تقيتها أو تناقضها الموقوت وابتزازها وتصرفها بغير تقاليد أصالتها والتنكر للأصالة أحيانا :
"بدا كالثور الهائج . اخذ يدور حولى. اراد ان يماطل. يعتذر . يسوف. حين لوحت له بورقة المحكمة صدم. ضلربته الصدمة. كأنه منفاخ كبير انفجر. جن: الغنياء لا يحبون التعرية. المحاكم تعرية لهم. لا يحبون مشاكلهم العائلية تطفح ، ويجرون بسببها إلى كل مكان تحت أنظار وأسماع الناس(تحت أنظار الناس وأسماعهم: أفضل فى عطف الجوامد اللغوية. هم هكذا" (ص ١١٩)

وهكذا مما تؤيده الشواهد فى ملحقها المستكثر من : (الركون إلى العمالةالوثنية أو على نحو وثنى- الجمال أصلا .ز القوة أصلا.. التصديق وحسن الظن بأقوامكم مسخ"

* وهل هذا الكلام ببعديه السلوكى النفسى الداخلى والسلوكى العملى فى المظهر والعمال إلا عين التعبير الفولاذى الذى سنه ' سارتر' للإصلاح عن طري التنفير أو إثارة الغثيان من المقابح

الاجتماعية. لا شك أن الأدب الواقعى الكاشف جراحة تؤلم ولكنها تشفي وتدفع للأمام ، كما انه ورقة قيمة مهمة فى جواز الرتقاء أى أدب على مستوى العالمية.

٨- الألفة مع الأشياء والاستيحاش مما يوحش:

آية حكمة الأديب وجدارته بحب الناس وأنسهم إليه وإن وخزهم بسن قلمه أن ينزل كلامه بردا وسلاما ويشمل بدفئه الكائنات حيها وجمادها. وللعبارة المظفرية نصيب من هذا."جدران البيت . نوافذه. ابوابه. كل ما فيه تتهامس تتهامس حزنا. الجماد يكره القطيعة، يالف الود الصافى".. "الليل الساكن.. الوحش السود..الأفق.. سحابة.. السكون..سقوط المطر.. النوار السابحة.. فلتحبى ترابنا أكثر.. الضاحية.. المطلة على البحر..الصحراء نبع الحب والإلهام.." (ص١٤٢)

٩- حوار القيم الدرامى فى رمال وجليد(تناول راق لنوازع الجنس)

كما فى مقتطف حوارى فى الملحق :

*"رد سليمان باسما فى حذر: أظن الماء الغريب ميسر فى كل حين.. اتظنين الجليد مباح امتلاكه وحمله؟.. العشب المتسلق القابض لم يحرق بعد.. عصمته قائمة.. حفاظ الزهرة على عدم تلقيح الهواء لها معدود بايام"

*شيرين مسبلة اجفانها كالنائمة: الاستمساك بالعروة عطاء الحياة.ز الزهرة الجليدية راغبة فى.. تريد دفن نفسها فى اعماق الكثبان الرملية.."(ص١٤٥- ١٤٧)

ومثل هذا الحوار قد تناولنا نوعه فى أدب الواقعية الكاشفة المباينة

للواقعية البرنوجرافية أو الداعرة، وتبينا أمثلته عند كتاب الجنس/ الفطرة المرتقين العظام : جوركى- فلوبير- لورنس من قبل كما أشرنا.

*****

*هذه هى رواية "رمال وجليد" رائعة المظفر الطويلة (المفاجأة):
- صنعة جيدة لكلمة جميلة تقال.
- قدرات وصف متجددة كفلج متدفق
- تعمق فى التحليل النفسى والاجتماعى
- ألفة مع الأشياء واستيحاش من الشر
صدق مخيلة وشفافية حدس
- عمل فنى طاقة الوصف فيه تتجدد بالفن الرفيع. أشحه توا (فى ذلك التاريخ) لجائزة لهذا النوع الدبى فى الخليج. .

*وما زالت "رمال وجليد" تكشف فى تقييمنا عن امور جوهرية منها:
- أن الواقعية عند المظفر ترتفع إلى مستوى الهم الإنسانى العام.
- أن نظرته إلى الحضارتين: الغربية والعربية نظرة ثاقبة تستكنه طبائع الأشياء حتى لترى برودة فى الصحارى الحارقة وسخونة فى الجليد ذاته.
- أن تناوله للواقع تناول كاشف جرىء يستهدف الإصلاح ويعضد القيم والمثل والأصالة فى إنسانية أعم.
- أن تفسيره النفسى الاجتماعى للشبقين: المادى والجنسى الذين يمر(نقول الآن: مرَّ) بهما المجتمع فى بعض عناصره يصدر (كان يصدر) أو يوافق النظرة اليونجية المعدلة على فرويد فى الرغبات المكبوتة.

* أما عن هنات الرواية اللغوية المتداركة والتى لا يجمل باتلنقد الموضوعى أن يهمل الإشارة إليها والتى وقفنا عليها هونا ما فى أعمال المظفر السابقة، فقد خفّتْ فى هذا العمل الطويل الجذاب.
* ولا عجب فبعض ابرز كتاب النثر الأدبى الحديث خاصة كتاب الرواية قد بدؤا عاميين ثم ارتفعوا. ولقد قال الزيات هذا صدد الحكيم وتيمور نفسيهما.[85]

ملحق بمقتطفات من المظفر

(قدرات وصف)

فى وصف شوارع المدينة العمانية الحديثة

- "الغيث ما زال **ينهمر**. الشوارع شبه خالية إلا من مركبة هنا أو هناك، تسير بهدوء وحذر. جريان أوردة الأودية الصغيرة تشق الطرقات العميقة المتربة مندفعة إلى بطن المجرى الم فى خرير متناغم حسب توجه جريانه مؤنسا سكون ليل الشتاء الأكثر برودة وطولا وثقلا" (- رمال وجليد، ط الألوان الحديثة، ص ٥٧)

- "الطريق البحرى ذو المعالم التاريخية فى ليالى ربيع الآخر القليل المارة. المتهادية ثبوتا (لعله لا يعنى مجازيتها عن ثباتا) فوق بحره الهادئ. السفن القديمة والحديثة المتلاصقة للميناء المضىء المملوء أحمالا، تغشاه نسمات البحر الليلية الباردة. السيارة الثمينة الرياضية البيضاء تنساب جاعلة من أراد تجاوزها فتنة مباحا(مباحة)(ص ٦، ٧)

وصف الشعور خلال اندفاع السيارات

- "دار سليمان بسيارته حول الدوار المزين بذات الصارية الماخرة عباب المحيطات، معيدة الذكرى الحضارية لأقوام أغمدت سيوفهم رحمة. صعد الطريق الكزدوج المحضون بين جبلين.. المضاء . انحدر ببطء. بانت (ظهرت لؤلؤة الوادى المشعة الناعسة فى قلب الوادى الكبير. أفقها الضونى كأنه المرصع بالأحجار الكريمة البراقة

---

[85] عبد الحكيم العبد/ الجهود البلاغية عند أحمد حسن الزيات، ماجستير بآداب اسكندرية ١٩٧٦م، ص ١٧٥- ١٨٣.
+ تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص ٤٠٧، ٤٠٨.
- ومتابع بالنشر الإليكترونى فى www.kotobarabia.com

تستوقف النفس. أين العيون العاشقة. أين الأفئدة الفطرة(وصف بالمصدر وحوه) . السماء الأرضية ذات القناديل ذات القناديل المنثورة تغار من القبة الداكنة ذات النجوم الأخاذة الأزلية. اندفعت السيارة البيضاء قبيل إشارة الضوء الحمر. الشوارع كالأنابيب الضوئية تدفع النقب [illegible] فى المجهول المتكرر [illegible]

- "السيارة المنطلقة بانسياب وسط الشارع الوضاح تظهر كأنها تسير وسط أنبوب ضوئى شفاف. خيالات الشياء الثابتة المنعكسة المصطدمة بها تتعاقب كالاتصال البراق المستمر. السيارة تظهر كحبة لؤلؤ صافية تسرق كل بريق متاح".

- "سليمان المصغى إلى النغمات المجسمة المترددة من جراء غلق النوافذ يبدو محياه كالمكسو بهالة ضياء" . "أنوار الشارع السائرة ترسل حزمها تباعا فتمتصها هالة وجه لتزيده بريقا".

- "النفس الجامحة العادية جمدت استرخاء . السماء العابسة المتربصة للإرواء تظهر مشعة على غير عادتها. عيون سليمان مزدوجة البؤبؤ"(ص١٠٣)

- "الشارع يسير بالسيارة كأنه يطير بها"(ص١٠٥)

شيرين

- "هى بيضاء شمعية باحمرار ظاهر. ذات وجه شبه مثلث يتوسطه أنف دقيق حاد طويل. عنقها المتوسط الطول يتبعه بدن ممتلئ رياضى القوام. مشيتها كالطاووس . ذات نفس ثرية بافحساس.ز اندفع قلبها حاملا ساقيها إليهم بلا شعولر.. شعروا بها كالشىء المضىء يقترب"

- "سارت ببطء باثة النظرات والبسمات غلى كل وجه مرسل رضاه إليها ، أو تحية من يد قريبة أو بعيدة ناعمة. فستانها الأخضر الطويل حديث كل فم أنثى بهمس محدق.. الإيماءات سلام الخواص"(ص ١٠)

- "قدمت شيرين كطاووس يتمخطر(يتبختر) معتزا . ثوبها الطويل الوردى يبرز بقوة لون بشرتها البضاء الجليدية الطيف"(ص ٦٢)

- "نظرات شيرين الزرقاء الحُزَم . المسلطة غلى عيون سليمان(هل قصد مجاز الجمع ؛ وإلا فه عينى سليمان)، الناظر من خلال زجاج الشرفة العريض عفويا.. تتلقفه شيرين ذات الثوب الأبيض الطويل. تركض به وسط الخمائل ذات الورود الحمراء القاطرة دما. يعترضها أخدود ماء يفور . تخوضه مهلرولة. يقابلها سد ترابى خلفه سد. تغوص أرجلها بعيدا. تقطع الكثبان المتتالية الناعمة. تقابلها صحراء فسيحة خاوية. تعدو كالمتدافعة. فجأة تنتهى الأرض".

- "الفق لافضاء داكن يمتد اتساعا. فجأة تظهر شمس قوية السطوع. تقف برهة. وجهها كالمتساقط عنه الجلد. ثيابها البيضاء أصبحت كالرماد. فجأة قفزت متخبطة حافة الرض. طارت سابحة بامتطاط. بغتة تهب ريح خلفية تدفعها بشدة صوب الشمس الحارقة."(ص ١٢١)

- "سارت شيرين كسنبلة غنية يلاطفها النسيم تحت لوحة راعية الغنم. جلست القرفصاء.

نور الحامل يظلل محياها السفل، فبدت كجبل الجليد النقى المتسلل إليه النور ببطء. الظلال تجسم الصور بنطق انحناءات الثنايا. ثوبها يعكس الضوء الساقط عليه(بارتدادات ذات حُزَم) لا ترى إلا جانبا (؟). بدت كقطعة ةالبلور المضىء. جلس سليمان بروكا أما يا"(ص١٤٣)

- "استطردت شيرين بعد هنيهه بوجه وصاح، صامة نفسها بى خسها: زمرة الجليد والزمهرير تريد من يبعث حرارته.. يوقظ دفئها.. عواطف زهور الجليد متأججة تنصهر عن تلامسها بحرارة الرمال.. الرمال سطحها ساخن .. الجليد فى أعماقه أكثر دفئا"(ص ١٤٤)

- "ولجت بهدوء. كانت بثوبها الأخضر شبه اللامع الوضاح باصطدام أى نور به كقطعة جليد شفافة قدت من جليد عتيد. لحافها المتروك بعبث أنثوى فوق كتفها يعكس النور الواقع عليه غلى عنقها شبه الطويل، مخترقا وجهها البلورى المشع حياة كالمترعة بقوة"(ص١٣١)

- "عيون شيرين المتصلبة إلى وجهه الناظر إلى زوايا المجلس تبدو كقطع الماس المشعة، ذات الحزم الشديدة الوميض، المرسلة إلى هدف مجهول". "شفتاها الدقيقتان الممتلئتان ترتعشان بإحساس لا يدركه إلا جوف جبل الجليد الصلد المتفجر ذاتيا"(ص٦٦)

الخليجى من طفولته

-"عندما يتربع ويقدر يصبح منساقا بشدة لنداء طفولته الشحيحة فيجمع هذا، يشترى هذا. ذاك يبتاع. أحيانا أشياء لا يحتاجها. لا يعرف لستعمالها، ولا أين يضعها. يبنى هنا وهناك: كل همه أن يكون عنده ماليس عند الآخرين. يريد أشياء أكبر.. أجمل. ليس كمثله أحد. رغبة طفولته تطفح على سطح عاطفته عند الكبر، لنه يشعر (أنه) يستطيع فعل كل شىء".

- "عدم اكتمال طفولة أى إنسان بشىء من السعادة والطمأنينة(يصيبه) برعونة وأنانية حين الكبر. يصبح غير حضارى بكل المقاييس. يجر على الآخرين مآس(مآسىَ) لا تندمل آثارها مطلقا. يصاب بسعار استجابة الطلبات.. والرغبات المكبوتة لأى فرد .. حصول ١لك الفرد على شرعية ما او قوة ما تخلق(يخلق) تخبطا وعدم تناسق فى تنفيذ ما يهم ويصلح المجموع، لنه سيبدأ بنفسه أولا. الحسن يريده.. الكبر له.ز الأعلى له.. الأكثر له(و) بعده الطوفان."

- "ما نعانيه نقص فى .. سعادة طفولتنا.. طفولتنا البعيدة. اللعاب كانت التراب أو السير إلى النخيل أو اللعب على الساحل."

-"النساء أكثر اضطرابا وحرمانا فى طفولتهن. هن لا يكترثن الآن. يحصلن على ما يردن، بل أكثر. يحببن أن يكن الأحسن والأجمل. قل اهتمامهن بتربية أولادهن. المربية هى الم الحديثة. نعيش جيل المربيات الحاضنات. نسين اغانى الأطفال القديمة. الأطفال الآن يأكلون، يلبسون، يتكلمون أحيانا لغة الحاضنة او المربية. النساء اسماؤهن الآن

الناسلات ولسن الأمهات".

- "الطفولة لنها غير مشبعة بتدرج وفرح سبب هذا الاضطراب فى كل شىء. ربما سيبقى أجيالا. حتى لأزواجهن(بأزواجهن) اهتمامهن أقل الآن".

- أما الحفلات واقتناء الأشياء الثمينة: المر[illegible] القيادة : فمقدم لديهن. اين يسافرن؟ مع من؟ ذلك لا هم فى حيـهن .

- "المهات الآن لا يراجعن دروس أولادهن، لأنهن لا يعرفن ما يدرسون. الآباء فى الأعمال. بعد العمال الذهاب غلى شلل الأصدقاء. الرجوع آخر الليل والكل نيام".

- "هذا هو سر العقل الباطن مخزن الحاجات التى كانت بعيدة المنال".

-"للطفولة الفقيرة عبر الأجيال، الفاقدة (الإشباع) لأبسط رغبات النفس الطفولية.. اللعب.. تعلم أسلوب الحياة.. تعلم الحب تجاه كل شىء. أى إنسان قد يؤثر لاحقا. فى حياة أية مجموعة من البشر كما تعرفين الطفولة المضطربة مدمرة غير خلاقة. دمار العالم الآن. ربما فى المستقبل سببه تعاسة طفولة.. أى أى نيرون أرعنى!"

- "ذلك تفسير ما يقلقك.. منيت بطل كبير شديد الشوق شديد اللهفة لاقتناء كل شىء.. السيطرة على كل شىء.. خطف الذى لا يستطيعه(لا يستطيع تملكه بحقه) من يد غيره. غما بالخداع وإما باستغلال من تحت إمرته. هم هذه الأيام كثر.ز كتراب الأرض."(ص ٦٦-٦٩)

- "ما قلته لا زال(مازال) يتردد فى مسامعى ونفسى.. مضطربو الطفولة مغرمون ولعون بالأشياء الكبيرة. بالشياء الثمينة ليقال : عندهم الأكبر الأحسن، لإطفاء سعير النقص، ليصدقوا شعورهم وإحساسهم بأنهم يملكون"(ص٧٠)

الطبيعي: تحليل نفسي/ اجتماعي

- "إنهم يبتزونه. عندما مات عمه فى العام الماضى(و) ليس لهم إلا زوجى. التقاليد هنا : من لديه يعطى من ليس لديه. فما بالك بالأسرة المنكوبة. زرتهم. شعورى منذ رأيتهم شعورى الآن بعد تلك السنين. إنهم مبتزون. هى تخرجت فى الجامعات الشرقية على حسابه. أخوها الآن فى الغرب على حسابه.."(ص٢٥)

- "الحياة هنا والناس مختلفون، وغن بدوا كما تظنين. عليك فهم عقولهم، ماضيهم، سلوكهم. غنهم دائما أكثر من شخص فى نفس الوقت. أنا منهم طبعا. ينطبق علىَّ كل ظرف. نحن لا يقاس علينا. مازالت المواج تتقاذفنا. أشعر فى هذا الوقت أننى من جيل ليس صلبا. أعماقه مضطربة. نظراته زائغة. مسكون بالقلق وحب الذات. جيل يحمل مادة إتلافه. آسف! لكنها المأساة. أعمارنا لا تدل علينا. زوجك واحد منا. ربما (كان)عندما عرفته أول مرة فى بلدك غيره الآن . المساوئ مهما خفيت فى العماق لابد لها من الظهور".

- "عندما تبدلت الأيام والحياة وحملنا الشهادات بدأ الكل يصارع كل شىء لكي يصل. هناك من وصل بالجذور، ومنهم من مسافة الليل غلى النهار (من وصل فى يوم أو بعض يوم).. هدم للمشاعر.. أحيانا يشعر الشخص(أن) الإنسان (يجب أن تكون) له قيمة مادية

وإلا(فهو) ليس إنسانا.."(ص٢٧)
- الدخان وروائح النساء المتبرجات آية الأيام الجديدة والأنفس"(ص٩)
- "لم أستطع الوصول إلى أعما عيسى. ما اسمعه ، ما أراه: متناقض. كل من حولى لا يلبس لباسه. شعور الذين حولى متباين. لم أحس الصدق ؛ أعنى كيف يفكرون. آسفة إن أحرجتك، أو ذهبت أعمق(إلى) أعمق من مفهوم صداقة."
- "ما قصدت جرح إحساسك أو دفعك إلى محظور لكننى أرى الذين حولى يحبون الشياء الكبيرة. أحيانا الكبيرة جدا، وإن بدوا فيها لكبرها فى الزاوية منها. النساء كذلك. عدم تناسق فى الأذواق. يضعن الأشياء عليهن فقط كأنهن معارض صغيرة متحركة. الجيل الحالى حائر. اين الصحيح؟ أين الحقيقة بالأشياء (فى لأشياء) والقيم ؟ قد لا يستطيعون فى المستقبل كما الحاضر . الأذواق ثقيلة جدا. عذرا إننى جسورة معك. أشبع فضولى. أغسل عقلى الباطن.. هذا أحد أسباب خلافى مع عيسى" (ص٦٧)
- " حتى الآن لم أدرك سر تعاونكم وجلبكم لأناس البنغال بهذه الكثرة، واعتمادكم عليهم بقوة فى كل صغيرة وكبيرة. لقد تناقشنا كثيرا أنا و.. أب ابنتى. أحيانا إلى درجة الصراخ. أشعر أنهم استأسدوا. هم العارفون والأصل لا يعرفون. ائتمنتموهم على المحرمات. جعلتموهم أكثر قربا واستئناسا منكم (بعضكم بعضا). شىء فظيع رهيب. نحن بعد الحرب اعتمدنا على أنفسنا ومواردنا. آمنا بأنفسنا وصدقنا أننا وقومنا نقدر ، نستطيع إعادة ما دمر أقوى وأجمل".
-" أما هنا فقد كان الجمال أصلا . كانت القوة أصلا فدمر(فدمرا). التصديق وحسن الظن بأقوامكم مسخ. هناك من يعمل على فقده، وأنتم لا تصدقون (تؤَمِّنون) غير مدركين. أسَدْتُم الخراف والنعاج . الحرائر أصبحن يثقن، يقربن، يعطفن على اللادينيين. من أدخل إنسانا (خاصة) بيته لا يغضب إن رآه فوق سريره . طمسوا جمالكم وحبكم لبعضكم. شربوكم لعبة العمل والبعد عن البيوت. وهم فى كل زاوية لاهون. ما تحبه الأنثى يعشقه البعل. جيلكم لا يشعر بالمسئولية، لا يحب النخلة ولا يعرفها. ولا يتقبل أى شىء موروث. طمست روحه القديمة كالمضروب على الجانبين. يهرع لكل ما يقتل إنسانيته".
- "آسفة إننى كماك (كما أنت- مثلك) لكننى جليدية صلدة غيورة على من قبلتم(ممن قبلتم/ على من وما أهملتم أو فرطتم فيه) . أصبحت أشارككم هواءكم، سماءكم، وبحركم الصافى".
- "أصبحتم لا تأكلون إلا أكلهم. أذواقكم مسخت. بدلت. كثيرون الآن أبصارهم لا ترى إلا ما هى تريد. النساء لبسن التقاليد(الغريبة) شُرِّبْن الذواق (الفاسدة) . الكل بعيد عن الكل الآن.. كيف الجيل القادم؟(ما بال الجيل القادم؟"(ص١٣٤، ١٣٤)

بعض ألفة مع الأشياء واستيحاش وحوار قيّم

- "جدران البيت . نوافذه. أبوابه. كل ما فيه تتهامس (يتهامس) حزنا. الجماد يكره القطيعة، يألف الود الصافى".
- "فجأة تجمع الليل الساكن. أصبح له جناحان ضخمان يملآن الأفق ورأس غراب

رمادى العنق أجمر العينين ذو (ذى) منقار طويل معقوف ضخم يحلق فوق البيت المهتز".

- "فجأة نعق الوحش الأسود العملاق نعقة اهتز لها الفق، محدثة موجات دائرية. عاصفة قوية من [illegible]بار "متطاير"

- [illegible]سد الأفق الساكن [illegible]رحب بسحابة سميكه. تحترقه (يحترقها) سىء (ص ٤٠)

- "السكون صنو الروح". "صوت سقوط المطر المرتفع يبعث على السكينة. قطراته المصطدمة بزجاج النافذة الكبيرة تمتص حزم النوار السابحة، فتظهر كنقط ضوئية متحركة عالقة على سطح شفاف مزدوج الرؤيا"(ص ٤٦)

- "فلتحبى ترابنا أكثر.. افهميه.. ثم بعد ذلك لك الحكم"(ص٦٩)

- "السماء الصافية وسراج الكون يرسل شعاعه غلى كل المخلوقات. النافذة الكبيرة تضخ الضوء إلى أرجاء المكتب.. السكون مفتاح العمل.."(ص ١٥١)

-"الضاحية المرتفعة المطلة على البحر ظهرت(بأنوارها) كأن بيوتها تحت ضياء السماء الداكنة كقطع الأحجار الكريمة المضاءة، ذات لمعان صاف متلئ الحزم الشعاعية . الأنوار المعلقة (الزينات) ذات الهالات الشديدة الوضوح تظهر كقناديل سابحة تغذى بأنوارها القطع المنثورة كلما خبا ضياؤها."(ص٦٤)

- "الصحراء نبع الحب والإلهام. فرسان القلوب أنبتتهم الصحراء، وصبغتهم الكثبان السمراء"(ص١٤٢)

-"رد سليمان باسما فى حذر:

- أظن الماء الغريب ميسر فى كل حين. أتظنين الجليد مباح امتلاكه وحمله؟

- شيرين: زهوره .. الرمال تصهر الجليد.. الزهرة تسقى تتفتح فى مجال رحب

- سليمان: العشب المتسلق القابض لم يحرق بعد.. عصمته قائمة.. حفاظ(حرص) الزهرة على عدم تلقيح الهواء لها معدود بأيام عدة لا تهب فيها الرياح عبر الزل.. الرياح تستقذر المنكرات!!

شيرين: ليت الشباب يعود. تفتح الزهار يخطف أبصار الشباب والرجال(الشبان والكهول) . الزهرة تعشق قاطفها فى عنفوان شبابها ونضجها.. تترعرع فى الماء العذب.. لا تحب عدم المبالاة.. عدم المبالاة.. عدم ملامستها : قطفها. .. جحود إشراقها وقت الصباح قتل لها!!

سليمان بتحديق فيها: أحس أحيانا زهرة الجليد بدون عطف؟!

شيرين باسمة مظهرة أسنانها كقطع الجليد المربع الصافى: الجليد لا يسمو إلا بالالتصاق .. مع المتسلق فوقه. تتوق زهرة الجليد زرع نفسها فوق الرمال.. ترغب الوصول (مجازا عن تريد؛ وإلا فهى: ترغب فى الوصول) غلى جذور الكثبان

سليمان: ضغط العشب الشيطانى محتمل أى وقت.

شيرين: ويل للزهرة .. كيف حياتها بدون الماء المتدفق الطيب؟

سليمان كالناعس بود: الرمال الناعمة مكامن الماء. أزهارها البرية قوية ذات ألوان نفسية(نفيسة)

شيرين مسبلة اجفانها كالنائمة: الاستمساك بالعروة عطاء الحياة.ز الزهرة الجليدية راغبة فى.. تريد دفن نفسها فى أعماق الكثبان الرملية

سليمان: أهى رغبة الزهرة؟

أجابت شيرين تقطر حنانا كالمفقود: البحر المتلاطم ماء لا زهر فيه. ال[illegible].. [illegible] الصحراء تنبت الزهور.

سليمان: البحر مجدد الحياة

شيرين: السماؤ ذات الشمس .. حياة الزهور المتعددة الألوان..

- فجأة كالبرق الخاطف قبلته على وجنته اليمنى الندية.

- اهتز كسيف جرد من غمده

- قالت كالناعسة المنتشية: تنازع عقلى ونفسى فغلبت نفسى

- فجأة نبت لكل منهما جناحان . طارا مخترقين الفضاء الداكن. وصلا غلى النجوم اللامعة. تضاحكا معها. تهامسا معها. ودعاها. حطا عائدين أكثر شبابا"(ص١٤٥- ١٤٧)

* * * *

ببلوجرافيا

أحمد درويش/
- تقديمه لديوان على ركاب الجمهور للشيخ عبد الله بن على الخليلى

بدوى طبانة/
- السرقات الأدبية، ط ٣

حلمى على مرزوق/
- شوقى وقضايا العصر والحضارة

الزوزنى: أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزنى
- شرح المعلقات السبع، مطلع معلقة الحارث بن حِلِّزة، ط دار البيان ومؤسسة الزين، بيروت، لبنان

عبد الحكيم العبد/
اللغة العربية بين المدارسة والممارسة، مركز اللغات، أكاديمية الفنون، الورقة الثانية
- الأدب البيانى والقصة العربية فى النقد الحديث، مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية، ١٩٨٩م
- القصصية العربية الحديثة من البيانية إلى المعمارية www. kotobarabia.com
فى محاولات تقديم القرآن الكريم وترجمته: عرض وتقييم وتقويم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧م
- الجهود البلاغية عند أحمد حسن الزيات، ماجستير بآداب افسكندرية ١٩٧٦م

- تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، دكتوراه بآداب الإسكندرية، ١٩٨٥م،

- إحياء البلاغة العربية، كتاب في أربعة أجزاء، ج٢، وفي مج٢، ط إيداع ١٩٩٩م
- ثلاثوث نفيس في المسرح والفنون،
- والكتاب في إيداع ١٩٩٩م تحت عنوان "دراسات وشجون في المسرح والفنون"
- النحو الجديد: حلم يتحقق، الناشر العربى الإليكترونى .
- ديوان هجرة الحب، ٢٠٠٠ه

عبد الله بن على الخليلى/
- ديوان وحى العبقرية، ط وزارة التراث القومى والثقافة ، سلطنة عمان

القزوينى: [1] الخطيب القزوينى٦٦٦٠٠- ٧٣٩هـ) /
الإيضاح فى علوم البلاغة،من منشورات دار الكتاب اللبنانى ، ط ٦، ١٩٨٥م-١٤٠٤هـ ، (ج٢)

محمد بدرى عبد الجليل/
- براعة الاستهلال فى فواتح القصائد والسور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية، ١٩٨٠م

محمد زكى العشماوى/
- قضايا النقد الأدبى والبلاغة،
- النابغة الذبيانى: شاعر قبلى

نازك الملائكة/
قضايا الشعر المعاصر، الذى أصدرته سنة ١٩٦٢

يوسف الشارونى/
سندباد فى عمان، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م

Colleredge/
- Lectures & Notes on Shakespeare
Muhammed Abu bakr/
- Sayed Qutb, M.A., Adenburg University,

الدوريات

عبد الحكيم العبد

صحيفة/ مجلة	مقال	تاريخ	العدد
بصحيفة عمان		/١٠/ ١٩٨٦م	١٩٦٣
		٢٣/ ٢/ ٨٦	١٧٤٣
		٢/٣/ ١٩٨٦	١٧٥٠
		٢٦/١٠/١٩٨٦م	١٩٧٧
	الغزل والتصوف فى معراج الخليلى الشعرى	١٦/ ١٠/ ٨٦	١٩٧٧
		٩/ ٤/ ٨٧	
			١٧٦٨
			١٧٧٥
			١٨٢٤
			٢٥٨٣
		٦/٦/١٩٨٨م	
	قصيدة الورقاء	١/١٠/١٩٨٧م ،	٢٣٢٨
		٨/١٠/ ١٩٨٧	٢٣٣٥
	محمول الصدق النفسى والتاريخى فى الأدب البيانى عند الرافعى		١٩٤٩
	كليلة ودمنة والصاهل والشاحج		١٩٦٣
		٢٩/ ٥/ ٨٦	
		١٢/٦/	

		١٩٨٦م	
	قصائد الخليلى وقضية الوحدة فى الشعر العربى ١٠/١ذ١٩٨٧/٢م	/٤/١٩٨٧م	
		٩/ ٤/ ١٩٨٧م	٢١٥٢
	قراءة نقدية فى "يوم قبل شروق الشمس	٢١/٧/١٩٨٨م	٢٦٢١
		٤/ ٨/ ١٩٨٨م	
	(٢) "فن الأقصوصة عند صادق بن حسن عبدوانى	١٣/ ٣/ ١٩٨٦	
	الذاتية والموضوعية فى الأدب	٩/١٠/ ١٩٨٦م	١٩٧٧
		/١٠/ ١٩٨٧	٢٣٣٥
		٦/ ٣/ ١٩٨٦	١٧٥٤
		٢٦/ ٣/ ١٩٨٧	
		١/١٠/ ١٩٨٧م	٢٣٢٨

بصحيفة الوطن		٢١/ ١٩٨٩٩	
بصحيفة الوطن		٢٨/ ١٩٨٩م	

موسوعة السلطان قابوس/

- موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية، سلطنة عمان.

النشر الإليكترونى

www.kotobarabia.com

www.askzad.com

المصادر المقدسة

القرآن الكريم/ ى ١٤، المؤمنون ٢٣- ى ٣١، س البقرة- ى٢٧ من سورة ابراهيم

ى ٢٠ من سورة الإنسان

الفهـــــرس

[1] عبد الحكيم العبد/ مقال بصحيفة عمان فى ٨/ ١٠/ ١٩٨٧م، العدد ٢٣٣٥